

Conversas sobre Museus

Cadernos Tramas da Memória



Conversas sobre Museus

RÉGIS LOPES
DOLORES FEITOSA
VALÉRIA LAENA
CRISTINA HOLANDA
JOÃO PAULO VIEIRA



**Assembleia Legislativa
do Estado do Ceará**

Instituto de Estudos e Pesquisas para o
Desenvolvimento do Estado do Ceará

**Instituto de Estudos e Pesquisas
para o Desenvolvimento do Estado
do Ceará - INESP**

Editor Responsável
Paulo Linhares

Conselho Editorial
Antonio Crístian Saraiva Paiva
César Barreira
Irllys Alencar Firmo Barreira
Tarcísio Haroldo Cavalcante Pequeno

Coordenação Editorial
Denise de Castro
Nathalia Sobral

Projeto Gráfico e Diagramação
Denise de Castro

Revisão Ortográfica
Lucia Jacó
Vânia Soares

Digitação
Carolina Molfese

Impressão Capa
Gráfica Pouchain Ramos

Impressão
i. Editora

Coordenação de Impressão
Ernandes do Carmo

**Memorial da Assembleia
Legislativa do Ceará Deputado
Pontes Neto - Malce**

Presidente do Memorial da Assembleia
Legislativa do Ceará Deputado Pontes
Neto - Malce
Osmar Maia Diógenes

Curadora
Lídia Sarmiento

Coordenadoria de Pesquisa
Annelise Grieser

Historiadores
Carlos Pontes
Daniel Gonçalves
Paulo Roberto Fernandes

Coordenação da Publicação (Malce)
Annelise Grieser

Organizadores da Publicação (Malce)
Daniel Gonçalves
Paulo Roberto Fernandes

Catalogado por Daniele Sousa do Nascimento

Cadernos Tramas da Memória 2012. Memorial da Assembleia Legislativa do Ceará Deputado Pontes Neto; Instituto de Estudos e Pesquisas para o Desenvolvimento do Estado do Ceará - nº 2 (jun. 2012) – Fortaleza: INESP, 2012.

168 p.
ISSN 2236-3610

I. Memorial da Assembleia Legislativa do Ceará Deputado Pontes Neto – MALCE.
II. Instituto de Estudos e Pesquisas para o Desenvolvimento do Estado do Ceará.

Todos os direitos desta edição reservados ao INESP

Av. Desembargador Moreira, 2807
Ed. Senador César Cals - 1º andar
CEP 60170-900 - Fortaleza - CE - Brasil
Tel.: (85) 3277.3701
inesp@al.ce.gov.br

Sumário

Apresentação	
<i>OSMAR MAIA DIÓGENES</i>	7
Introdução	9
Entrevistas	
<i>RÉGIS LOPES</i>	17
<i>DOLORES FEITOSA</i>	47
<i>VALÉRIA LAENA</i>	73
<i>CRISTINA HOLANDA</i>	109
<i>JOÃO PAULO VIEIRA</i>	135

■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ Apresentação

Pensar, debater, disponibilizar são as palavras que escolhemos para iniciar este texto porque sintetizam bem o trabalho que o Memorial da Assembleia Legislativa do Ceará vem realizando nos últimos dois anos. Tem sido nossa meta constante refletir criticamente sobre assuntos de interesse público a fim de gerar um fluxo de ideias com efeito de movimento. Entendemos que, dessa forma, torna-se mais alinhado sonhar com mudanças em qualquer sentido.

Sob essa intenção, o MALCE lança nesta oportunidade o segundo número do “Cadernos Tramas da Memória”. A publicação faz parte do nosso amplo projeto de sempre discutir as práticas museológicas levando em conta as políticas públicas e os interesses intelectuais e econômicos que perfazem esse contexto.

Ao discorrermos sobre o campo museal no Ceará, convidamos cinco profissionais da área, gestores e ex-gestores de museus, para juntos traçarmos um panorama dos caminhos percorridos pelas instituições museológicas no Estado nos últimos vinte anos, entendendo o papel e a margem de ação dos atores sociais que constroem esse percurso.

Gostaríamos de agradecer ao Professor Régis Lopes, à Dolores Feitosa, à Valéria Laena, à Cristina Holanda e ao João Paulo por terem aceito o nosso convite para conversarmos sobre museus. As entrevistas gravadas com os senhores e posteriormente transformadas neste livro, constituem, agora, uma importante fonte de pesquisa da história feita por nós.

Por fim, agradecemos também a parceria com o Instituto de Estudos e Pesquisas para o Desenvolvimento do Ceará-INESP, que tornou possível a concretização desta publicação que, temos certeza, agradará ao público e somará conteúdo às demais publicações consonantes já existentes.

Osmar Maia Diógenes
Presidente do Memorial da Assembleia do Ceará Deputado Pontes Neto – MALCE



Introdução

Falamos, gravam-nos, secretárias diligentes escutam as nossas falas, depuram-nas, transcrevem-nas, fazem a pontuação, tiram um primeiro script que nos é submetido para que limpemos de novo antes de o entregar à publicação, ao livro, à eternidade. Não será a “toalete do morto” que acabamos de acompanhar? Nossa fala, embalsamamo-la, tal qual uma múmia para torná-la eterna. Pois, efetivamente, é preciso durar um pouco mais do que a voz; é preciso, efetivamente, por meio da comédia do escrito, inscrever-se em algum lugar (Barthes).¹

O que acontece na passagem da fala para a escrita? A citação acima de Roland Barthes resume as táticas que envolveram a produção de nossas conversas que durante quase um ano fizeram um percurso da palavra falada à palavra transcrita e publicada, num processo de assepsia daquela fala “suja” para uma escrita que se quer limpa, para nós e para nossos leitores, esses sempre imaginados, nunca previstos.

Entrevistadores e entrevistados por vezes falaram em off, vigiaram-se, censuraram-se, riscaram os excessos, as hesitações e o leitor agora toma em suas mãos um texto, um exército de signos. Talvez sejamos inocentes em lutar numa batalha já perdida: a batalha contra a palavra. Ela é imediata e nos escapa, excede, mas por isso mesmo publicamos conversas, entrevistas e diálogos, porque a palavra nos transcende, fazendo-nos sempre conversar outra vez sobre o que já foi dito.

1 BARTHES, Roland. O grão da voz. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1995. p. 9.

Resolvemos, neste ensejo, discutir uma questão principal que perpassa o nosso cotidiano no Memorial da Assembleia Legislativa do Ceará (MALCE) e, também, o de muitas outras instituições que se preocupam com a relação um tanto tensa entre memória e história. Eis o assunto que nos motiva e atravessa: o que fazer com a demanda sempre crescente por memória? Demanda que envolve tensionamentos de representação política, de pessoas e de grupos? Como transformar o litígio por memória em história?

Essa pergunta de partida desdobrou-se em questionamentos específicos sobre o campo museal no Ceará e sua trajetória nas últimas décadas, determinando a organização deste segundo número dos *Cadernos Tramas da Memória*, intitulado *Conversas sobre Museus*. Esta publicação tem como objetivo refletir e fortalecer as discussões que envolvem a gestão pública em museus e memoriais, o lugar dos profissionais da história e da museologia, as escolhas teóricas e metodológicas na criação de museus, a pesquisa e o ensino na prática museológica, as políticas governamentais de incentivo à cultura, aos financiamentos, entre outras questões dissolvidas ao longo das entrevistas.

Mobilizados por esse interesse reflexivo, dirigimo-nos a gestores e ex-gestores de museus no Ceará² que vivenciaram essas inquietações. Aqui, todos eles conjecturam, interrogam e criticam a partir das questões expostas, contribuindo assim, satisfatoriamente, para o esclarecimento dos problemas levantados, apontando, por vezes, possíveis saídas.

Cabe-nos mencionar a nossa intenção inicial de entrevistar outros responsáveis por museus de Fortaleza e do interior do Estado – uma vez que a única representante de uma instituição do interior do Ceará presente neste livro é a gestora responsável pelo Museu dos Inhamuns, Dolores Feitosa –, pretensão que, com certa dose de frustração, não pode

2 O áudio das entrevistas e sua transcrição estão organizados no acervo do Memorial da Assembleia Legislativa do Ceará (Malce).

ser levada adiante em virtude das necessidades logísticas que tais entrevistas demandariam. Portanto, por limite de tempo e de recursos nos limitamos a realizar e publicar apenas cinco entrevistas organizadas, cronologicamente, dispostas segundo a ordem em que aconteceram.

O formato das entrevistas, as questões propostas e o processo de edição, que contou com a revisão e aprovação dos próprios entrevistados (autores), foram etapas pensadas com o objetivo de escapar ao formato jornalístico, dando ao conjunto uma perspectiva de conversa, de onde se origina o título do livro: *Conversas sobre Museus*.

As perguntas consistem em um misto de questões pré-elaboradas de forma, sensivelmente, diferente a todos os entrevistados e de questões motivadas por colocações e posicionamentos dos mesmos ao longo das “conversas”. O processo de edição incidiu na transcrição *ipsis litteris* do áudio da entrevista,³ após o que, a partir do material transcrito, demos início à organização da fala, tentando manter a originalidade dos aspectos característicos de cada entrevistado. Obviamente, tivemos que interferir abolindo e modificando alguns feitiços da oralidade, como pausas prolongadas, repetições exacerbadas e quebras de linearidade no discurso. Foram inseridas notas que visam a informar, ligeiramente, sobre nomes, instituições, eventos e siglas citadas.⁴ As versões editadas foram então submetidas aos entrevistados que, de modo geral, suprimiram determinadas passagens e modificaram outras que aos seus olhos pareceram impróprias, sempre em comum acordo com os organizadores desta publicação.

Editar uma entrevista é um processo, normalmente, árduo. Isso porque não se pode desconsiderar a fidelidade pretendida pelo entrevistado

3 As notas começam e terminam dentro de cada entrevista, visando facilitar o acesso à informação.

4 PALLARES-BURKE, Maria L. Garcia. As muitas faces da história. Nove entrevistas. São Paulo: Editora UNESP, 2000. p. 16.

no momento em que a concede, nem tampouco a sua análise pessoal do conteúdo já editado. Muitas vezes, essas tensões são motivadas pela quase natural desconfiança que o entrevistado sustenta com relação à entrevista e ao entrevistador,⁵ um aspecto que torna ainda mais interessante o universo que compõe essa relação de quem pergunta e de quem responde: “[...] Desconfortáveis no papel que aceitaram ocupar, muitos suspeitam – muitas vezes com razão – da capacidade da entrevista e do entrevistador de revelá-los com fidelidade [...]”.

Não obstante a essa sutil suspeita inicial, que na nossa experiência muitas vezes diminuía no decorrer da conversa, fomos recebidos por todos de forma bastante cordial. Em nenhum momento deixamos de colocar as questões que achávamos pertinentes, e nem os mesmos se esquivaram de respondê-las da maneira que julgaram adequada.

Por fim, colocamo-nos gratos aos cinco entrevistados pela disponibilidade e por acreditarem no projeto, ao tempo em que oferecemos ao leitor um conjunto aprazível de entrevistas pontuadas por características e idiossincrasias de cada um deles. Do professor Régis Lopes, destacamos a precisão conceitual, clareza nas questões respondidas e as potentes problemáticas que levantou nas noções de cultura, memória e ensino de história nos museus. Na entusiasmada entrevista de Dolores Feitosa, ressaltamos a paixão com a qual nos narrou sua experiência museológica e suas lutas para manter sempre viva as memórias de sua região. Fomos agraciados ao entrevistar Valéria Laena, que nos cedeu seu exíguo tempo e muito contribuiu para este debate por representar uma longa experiência à frente das principais instituições museológicas do Ceará - desde o início dos anos 1990 - vivenciando com intensidade e persistência a gestão de museus. De Cristina Holanda, testemunhamos a objetividade e o encadeamento de ideias com os quais, precisamente, respondeu as nossas questões, e o empenho em nos apresentar as muitas perspectivas do campo museal na atualidade, bem como as

5 Idem, *ibidem*.

dificuldades nas práticas administrativas cotidianas. Por fim, João Paulo Vieira, que apesar de não ter assumido a gestão de nenhuma instituição museológica oficial, trabalha com uma temática que está no centro de algumas discussões atuais, mesmo não sendo temas recentes. Nos chamou atenção a franqueza e a honestidade política e intelectual com as quais abordou as sensíveis questões dos museus, especificamente a musealização das memórias indígenas no Ceará, colaborando por oferecer aos leitores desta publicação, de forma significativa, outras práticas museológicas além das oficiais.

Os organizadores

Fortaleza, maio de 2012.



Entrevistas



Régis Lopes

“O que se deve oferecer não é a possibilidade de todo mundo criar museu. Isso, repito, é populismo. O que se deve oferecer é educação, aí sim. Aí as pessoas vão ter condição de criar museu. Agora, esse negócio de dizer “vamos fazer museu, fazer museu em todo canto”, isso é uma bobagem. O que as políticas públicas deveriam fazer, com responsabilidade, é dar a essa população condições para que ela pense, inclusive, se quer ou não museu.”

Entrevista realizada no Departamento de História da Universidade Federal do Ceará - UFC, no dia 21 de junho de 2011, com o historiador e professor Francisco Régis Lopes Ramos. Foi diretor do Museu do Ceará (2001-2008), é atualmente diretor do NUDOC (Núcleo de Documentação Cultural da UFC), e desde 1994 é professor do Departamento de História da UFC. Os entrevistadores do Memorial da Assembleia Legislativa do Ceará (MALCE) foram: Annelise Grieser, Daniel Gonçalves e Humberto Pinheiro Filho.

MALCE: Professor Régis, administrar um museu é entendê-lo em sua historicidade. Essa é uma citação que a gente tirou do seu livro, *A Danação do Objeto*¹. Certamente, fazem parte dessa historicidade políticas e demandas de outras instituições que podem contrariar uma maior autonomia crítica do campo museal. Nessa perspectiva, quais tensões o senhor destacaria na sua experiência como gestor de museu?

RL: Bem, o museu é, ou deveria ser um espaço, essencialmente, de tensões. A primeira tensão seria com ele mesmo, diante da sua própria história. Ou seja: o que é que a instituição já fez – isso é fundamental – e quais as potencialidades que podem ser identificadas nessa história. Eu vou citar um caso particular, mas que pode ser revelador. Quando eu assumi a direção do Museu², um dos desafios foi fazer a própria história do museu. No decorrer de mais ou menos uns seis ou sete anos, nós produzimos uma espécie de cronologia dos setenta e cinco anos do museu³, na qual nós pudemos identificar vários projetos a partir de determinadas situações políticas, certos abandonos, certas ênfases, certas preocupações. Por que é importante o museu conhecer a sua própria história? Em primeiro lugar, para que o diretor ou o administrador não tenha a sedução de cair naquele pensamento, ou naquele raciocínio, de

1 RAMOS, Francisco Régis Lopes. *A Danação do Objeto: o museu no ensino de história*. Chapecó: Argos, 2004.

2 Refere-se ao Museu do Ceará em 2001.

3 A pesquisa resultou na publicação do livro “Museu do Ceará 75 anos”. RAMOS, Francisco Régis Lopes; SILVA FILHO, Antonio Luiz Macedo. (Orgs.). *Museu do Ceará 75 anos*. Fortaleza: Associação Amigos do Museu do Ceará/Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2007.

inventar a roda. Eu acho que esse é o principal problema administrativo, não só de museus, mas da coisa pública de uma maneira geral. O discurso político da novidade acaba intervindo de maneira maldosa e às vezes maliciosa, nessa tentativa de propaganda que coloca sempre a necessidade de se ter um projeto novo, de apresentar um diferencial em relação ao que tinha anteriormente. É preciso inovar, mas a inovação só ocorre a partir do momento em que se conhece, minimamente, a própria história da instituição. Então essa seria a primeira tensão: articular a criação do novo a partir do passado da instituição.

MALCE: Quando nós pensamos no tema da publicação deste segundo número da série Cadernos Tramas da Memória, optamos por entrevistar, majoritariamente, os gestores de alguns museus do Ceará no período que compreende os últimos vinte anos. Um tempo mínimo razoável para podermos considerar uma análise das tensões entre o poder público, os intelectuais da museologia e os administradores de museus. Na sua opinião como gestor do Museu do Ceará durante sete anos - de 2001 a 2007 - mudou alguma coisa de lá para cá? Algo lhe parece expressivo?

RL: De 1990 para cá, eu vejo que houve um crescimento, com maior ou menor intensidade. Quando a Valéria Laena⁴ assumiu, ela criou um núcleo educativo, criou, também, uma exposição nova. Então, eu posso dizer: quando assumi o Museu do Ceará, encontrei a casa arrumada. O museu tinha uma estrutura básica: núcleo educativo, reserva técnica, serviço de limpeza, programa de movimentação das exposições temporárias. Claro, havia e ainda há falta de funcionários.

MALCE: Essa dificuldade de funcionários se deve ao mercado ou ao Estado?

RL: É um problema do Estado mesmo, falta de contratação.

4 Ex-diretora do Museu Ceará (1993-1998) e atualmente Diretora de Museus do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, entrevistada também nesta publicação.

MALCE: Bem, no que se refere às tensões no âmbito da produção de conhecimento nos espaços museológicos, nós sabemos que os cursos universitários de História, de uma maneira geral, experimentam uma autonomia crítica bem maior do que a vivenciada nos museus históricos. Nessas instituições, a produção de saberes ainda está muito sujeita a certos interesses, a certas pressões, sobretudo na esfera pública. Gostaríamos de que o senhor falasse um pouco sobre isso.

RL: Além da carência de corpo técnico, capacitado, ainda temos que lidar com uma coisa. Eu ocupei, para mim é terrível, um cargo de confiança. Cargo de confiança não combina com direção de coisa nenhuma. O chamado funcionário de carreira é quem deveria assumir o cargo técnico. Eu sempre disse isso de uma maneira muito clara. Até porque a atividade intelectual só pode ser exercida de uma maneira plena através da desconfiança. É uma contradição. Intelectual é aquele que desconfia, e que, antes de qualquer coisa, problematiza. É aquele que usa no seu texto o “porém”, o “entretanto”, o “contudo”, o “todavia”. Na minha opinião deveria existir eleição interna, para candidatos com competência técnica comprovada.

MALCE: Os museus, de uma maneira geral, aqui no Ceará, para não dizer no Nordeste, e mesmo no Brasil, ainda despertam pouco a atenção do público. Como disse Heinrich Böll⁵ no pós-guerra: “os museus são o último recurso de um domingo de chuva”. O senhor acha que essa colocação poderia ter sido dita na atualidade? Como tornar o museu um espaço atraente para as pessoas, sem, necessariamente, torná-lo um museu-espetáculo?

RL: A tendência é a transformação do museu em um lugar de expor recursos técnicos. Durante muito tempo, era importante a luz que se acende, repentinamente, uma televisão, algum recurso eletrônico liga-

“(…) ainda temos que lidar com uma coisa. Eu ocupei, para mim é terrível, um cargo de confiança. Cargo de confiança não combina com direção de coisa nenhuma.”

5 Heinrich Böll - Heinrich Theodor Böll, tradutor e escritor alemão - 1917-1985.

do a vídeo. Nada contra o cinema, nada contra esses recursos, mas eles foram utilizados de maneira muito equivocada, principalmente, aqui no Brasil. Acreditou-se, sobretudo no final da última década do século passado, que a renovação viria por isso. É claro que a coisa entrou na moda, e ainda bem que já está saindo. O último caso que nós tivemos no Brasil e que exemplifica bem isso, é, completamente, escandaloso. Refiro-me ao Museu da Língua Portuguesa, que não tem acervo e mais parece, na verdade, um centro de diversão visual. Nada contra isso, eu acho até que deveria ter esse nome “centro de diversão visual”. Não sou contra a diversão, o cinema. Sou um frequentador assíduo de cinema, não imagino a minha vida sem filme, mas eu gosto de ver filme numa sala de exibição, sentado, com todos os recursos que a tecnologia pode oferecer. Muitos arquitetos, muitos designers, muitos não, alguns mais sabidos fizeram propaganda em torno disso e então a moda pegou. Aí o prefeito, o governador, o secretário de cultura, o assessor, sei lá quem, essas pessoas que assinam a liberação da verba começaram a ter um consenso em torno disso. Ainda bem que a consonância está diminuindo, porque, muitas vezes, é melhor ver alguma coisa no seu computador, em casa, na calada da noite, do que ficar em pé vendo alguma cena, supostamente, inédita. É melhor usar o Youtube, não é?

MALCE: O professor Ulpiano⁶ considera importante o uso da informática nos museus, mas, também, critica os chamados museus virtuais. Segundo ele, “a reflexão não se dá bem com o instantâneo”. Existe, também, aí uma outra questão que diz respeito aos recursos. Os mega projetos demandam uma superestrutura que mobiliza profissionais de toda ordem, muitos suportes, muitos interesses, e quase sempre o essencial acaba se perdendo no meio disso tudo. É complicado tudo isso, não é?

RL: Esse é um detalhe importantíssimo. Alguns profissionais como, por exemplo, os arquitetos, os cenógrafos e os designers, eles têm uma prática e uma disponibilidade para a administração e a gestão de recur-

6 Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes - Historiador brasileiro especialista em museus.

sos que os professores da universidade não têm, ou começaram a ter há pouco tempo. De modo que aí o mercado foi dominado. É natural encontrar um escritório de arquitetura, mas não é comum um escritório de historiador.

MALCE: Voltando ao Museu da Língua Portuguesa, o senhor diria que nada se salva? Em nenhum momento essa instituição contribuiu para direcionar a atenção das pessoas para os, digamos assim, “verdadeiros” museus?

RL: Não. Para mim é, completamente, negativo porque as pessoas, na verdade, criam uma ideia falsa. É como o grande sucesso de uma grande besteira. Do ponto de vista estético, é tudo uma fraude. É como se alguém inaugurasse um hospital e não houvesse médico, não houvesse enfermeiro, nem equipamento. Se tivesse sido chamado de “espaço lúdico da língua portuguesa”, eu acharia ótimo. Mas, colocar o nome de museu!? Foi um desserviço em todos os sentidos, porque se criou mais confusão: “Ah, então quer dizer que museu é isso? Então pronto, não precisa conservar acervo, não precisa ter reserva técnica, vamos gastar dinheiro com cenografia, cenografia, cenografia”. Eu não vejo nenhum ponto positivo, absolutamente, nada. Quase tudo o que se vê lá é possível encontrar em outros lugares, na internet, em bibliotecas... Poderia ser o parque de diversões da língua portuguesa, seria ótimo, porque você renova o conceito de parque de diversão, parque educativo etc. Aí sim, poderia contribuir com o debate. Chamar de museu, isso não tem sentido.

MALCE: E o que é então que a gente pode chamar de museu? Hoje existe uma corrente intelectual que diz que tudo é museu. Tudo pode ser museu?

RL: Não, não. Eu vejo aí dois problemas: o primeiro é um problema de ordem intelectual e o segundo advém do interesse do próprio Ministério da Cultura de alargar demais esse conceito, talvez para colocar na sua estatística uma quantidade maior de museus no Brasil. Veja bem

o conceito de hospital: o Ministério da Saúde tem critérios muito bem definidos. Para abrir um hospital é preciso uma espécie de alvará de funcionamento. Uma universidade? Eu não dou aula do jeito que eu quero, do jeito que eu imagino que deve ser o ensino de história. Não. Existem parâmetros. No caso do museu, já está mais do que na hora de criar critérios mais específicos. Muitas vezes, existe uma estrutura que, na verdade, é um espaço de memória. Um museu precisa de determinados princípios. Quais são? Primeira coisa: acervo. Segunda: exposição. Tem que ter um projeto educativo, porque não pode existir um museu neutro. Tem que ter uma política de coleta de acervo e uma reserva técnica. Para isso funcionar é preciso ter muita gente. Profissionais especializados na reserva técnica, gente especializada no setor educativo.

MALCE: O senhor falou que esse movimento que gerou os museus-espetáculo “felizmente” está acabando. Podemos considerar essa mudança um sinal de avanço, de maturidade museológica?

RL: Infelizmente, eu acho que não é um movimento de maturidade. Há uma popularização da internet, popularização de jogos, sobretudo nas periferias, nas pequenas cidades, há muita *lan house*, muita gente, muita criança, muito jovem mexendo naqueles jogos. Então a criança acostumada com isso, a criança que vai ao cinema, quando ela chega numa exposição e de repente passa por um determinado sensor e acende uma luz, pelo amor de Deus! Vocês acreditam que os cenógrafos de dez anos atrás entendiam que esse sensor que acendia uma luz era a saída educativa porque criava um ambiente de interação? O que eu estou falando para vocês agora, se eu falasse há dez anos atrás, iam me chamar de retrógrado, pessoa que não interage com a tecnologia. Então o problema da interação no museu não é tecnológico, pode ser para quem quer vender o projeto. Essa luz acendendo tem em todo canto. Houve um tempo em que eu imaginava que o crescimento da reflexão sobre isso estava aumentando. Mas, o que eu vejo é o seguinte: por que hoje já não se acredita tanto nesses projetos de espetácu-

lo? É porque o espetáculo está dentro de casa, agora. Ele vem pela internet, vem com os jogos. Ao museu sempre fez muito mal esse negócio do espetáculo. Nunca conseguiu fazer bem, porque recurso audiovisual é cinema. É sala de cinema que tem condições de fazer isso. Se é jogo, se é interatividade existem outros espaços, outras máquinas que podem resolver isso de uma maneira muito mais eficiente, não é? O museu deve centralizar a sua atenção no estudo da cultura material. Guarda de cultura material, conservação, estudo, pesquisa, exibição e projeto educativo para exibir. Um processo necessariamente interdisciplinar. Além disso, interação com as escolas, com as universidades.

“Ao museu sempre fez muito mal esse negócio do espetáculo. Nunca conseguiu fazer bem, porque recurso audiovisual é cinema.”

MALCE: O problema não seria então a interatividade em si, mas o mau uso dos recursos?

RL: É possível utilizar a luz automática de uma forma inteligente. Mas, para chegar a isso, é preciso ter pesquisa. E ver em que medida esse recurso ajuda, literalmente, a iluminar o objeto como documento histórico. Então, a decadência desses recursos cenográficos, veja bem, é uma decadência gradual. Ainda vamos ver muito dinheiro aplicado nesse tipo de coisa. Isso não vai acabar tão cedo. Mas, ainda bem que não se transformou numa regra, porque por algum tempo isso chegou muito perto de ser uma regra e quem não fizesse isso estaria fora dos chamados “trilhos da história”.

MALCE: Dentro desse conceito de cultura material, no seu livro *A Danação do Objeto*, o senhor escreveu que “ninguém vai a uma exposição de relógios antigos para saber as horas”. Isso toca numa questão central para um museu de história, o problema dos objetos. Inclusive, o senhor faz uma discussão muito relevante a esse respeito quando discorre sobre as diferenças entre objeto biográfico e objeto biografado. Que diferenças são essas?

RL: O objeto biográfico é aquele objeto que nós usamos e que identifica a nossa própria vida. Trata-se de um artefato que articula uma relação mais íntima com a vida de alguém. O biografado: é quando o objeto começa a ter outra trajetória. E o que é isso? É o percurso como documento de memória em algum lugar de conservação. Isso é uma questão específica. De uma maneira mais geral, o que interessa é interpretar como o objeto perde valor de uso e ganha valor de documento. Uma cadeira serve para sentar, por exemplo. Mas uma cadeira no museu vai ter outra função. Qual? Ser fonte de conhecimento. Vai servir para pensar sobre a cultura material. Aí muitas perguntas podem ser feitas. Qual a diferença entre a cadeira do século vinte e a do século anterior, por exemplo. Por que é que essa cadeira tem esse formato hoje? O que é que ela representa da sociedade na medida em que é feita e usada por uma determinada sociedade? O uso do corpo, também. Qual a relação entre a pele dos objetos e a pele dos sujeitos? Quem usa cadeira? Quem é proibido de usar? Quem faz o artefato? O que é uma cadeira na atual sociedade de consumo? Os materiais... É de madeira? É de plástico? E o formato? Por que assim e não de outro jeito?

“Se não há a cultura material é porque essa história deve ser contada em outro lugar, num romance, num livro de história. Se só tem documentação escrita, não tem nada de cultura material, tridimensional, então é melhor não fazer a exposição.”

MALCE: Pelo que supomos não seria possível então fazer uma exposição num museu apenas com objetos biografados, seria como trabalhar através de metáforas. É uma suposição correta?

RL: Se não há a cultura material é porque essa história deve ser contada em outro lugar, num romance, num livro de história. Se só tem documentação escrita, não tem nada de cultura material, tridimensional, então é melhor não fazer a exposição. O museu pode fazer muita coisa, mas não pode se esquecer da função básica: realizar estudos de cultura material. Isso vai da chamada pré-história até a sociedade de consumo. Uma exposição pode ter um copo de plástico ao lado de um objeto arqueológico, por exemplo. Qualquer proposta fora disso, no meu entender, é populismo. Museu tem que ser, necessa-

riamente, uma instituição de pesquisa. Como é que eu vou exibir um objeto se eu não tenho pesquisa sobre isso? Não posso. Eu vou exibir o que? Só o objeto? Fica o objeto pelo objeto. O objeto pelo objeto não é museu, é outra coisa, é uma depósito de coisas desconectadas.

MALCE: Falando na questão do objeto, ainda no seu livro, o senhor faz uma observação interessante quando menciona que as pessoas quando se aborrecem com alguém costumam dizer assim: “ah, fulano está me tratando como se eu fosse um objeto!”. Como se o objeto não tivesse seu próprio valor.. Quando é que um objeto deixa de ser inanimado para virar sujeito?

RL: Ótimo. Sempre. Quando um objeto é usado, há uma potência enorme que nós não reconhecemos. Quando alguém usa uma roupa, a roupa, também, está usando a pessoa. É por isso que não dá para pensar o Padre Cícero de paletó. Padre Cícero de paletó não dá. Assim como também, não dá para pensar o Getúlio Vargas de batina. Por que é que eles não usam essas roupas? Porque essas roupas, também, fazem a própria figura de quem as usa. Baudrillard⁷ tem um livro chamado *Senhas*, senhas como se fosse senha de banco, ou para entrar em determinado lugar. Ele fala dos principais termos da sua obra. A primeira palavra, que dá nome ao primeiro capítulo, é, exatamente, objeto. Baudrillard argumenta que o objeto é sempre tratado como algo menor, algo que é feito: “eu faço um objeto, eu uso o objeto”. Mas, como o objeto faz o sujeito? Como o objeto desfaz o sujeito? Ora, essas são duas perguntas fundamentais para qualquer museu.

MALCE: O objeto em si é a própria senha, ele dá uma pista, ele é um vestígio.

RL: E ao mesmo tempo um grande abismo. Aí já é uma citação de um

“Quando alguém usa uma roupa, a roupa, também, está usando a pessoa. É por isso que não dá para pensar o Padre Cícero de paletó. (...) Assim como também não dá para pensar o Getúlio Vargas de batina.”

7 Jean Baudrillard - sociólogo e filósofo francês - 1929-2007. BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

“E para violentar um objeto é trabalho, e trabalho intelectual.”

poeta francês, Francis Ponge⁸, que diz que todo objeto é um abismo. Eu adoro essa definição porque o objeto não é linguagem, não é texto, o objeto não fala. Essa falta abre uma perspectiva enorme para gente examinar aquilo que Merleau-Ponty⁹ chamou de fenomenologia da percepção, ou seja, como o corpo se expressa através de objetos, de determinados instrumentos, que de acordo com alguns pesquisadores, são projeções do próprio corpo, como a lança, o machado.

MALCE: Michel Serres¹⁰ fala muito sobre isso.

RL: É, fala, mas em outra perspectiva...

MALCE: Todo museu é, também, uma violência. Mais uma vez lemos essa afirmação no seu livro *A Danação do Objeto*. Pode esclarecer o que significa?

RL: É uma violência porque o conhecimento deve desnaturalizar o artefato. Um relógio no museu não é para marcar hora, mas ele foi feito para marcar hora! Ele serve para isso! Então ele não vai mais marcar hora, mas vai servir para as pessoas pensarem porque é que determinadas sociedades precisam de relógio, quando o relógio começou a ser utilizado, por que os índios não usavam relógio, por que eles não precisavam de relógio, por que nós precisamos tanto de relógio hoje, qual é a relação do relógio com o capitalismo. Então é uma violência no sentido de que o objeto deixa de ser usado tal como foi programado. Uma roupa serve para usar, mas no museu, não. Então, se nós não fazemos essa violência, o museu não cumpre o seu papel. E para violentar um objeto é trabalho, e trabalho intelectual. Esse termo, na verdade,

8 Francis Ponge - Francis Jean Gaston Alfred Ponge - poeta francês - 1899-1988.

9 Maurice Merleau-Ponty - filósofo fenomenologista francês - 1908-1961. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

10 Michel Serres - filósofo francês. Cf. SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brazil, 2004.

não é meu, é do Michel de Certeau¹¹. Ele diz que toda interpretação é uma violência, porque é a criação de algo novo.

MALCE: Os museus, normalmente, são fruto de uma vontade política e do pensamento acadêmico de intelectuais. A população do lugar onde aquele museu está inserido quase nunca é envolvida no processo de germinação do museu. Isso está mudando? Existe algum movimento no Ceará de transformação com relação a isso?

RL: O que se deve oferecer não é a possibilidade de todo mundo criar museu. Isso, repito, é populismo. O que se deve oferecer é educação, aí sim. Aí as pessoas vão ter condição de criar museu. Agora, esse negócio de dizer “vamos fazer museu, fazer museu em todo canto”, isso é uma bobagem. O que as políticas públicas deveriam fazer, com responsabilidade, é dar a essa população condições para que ela pense, inclusive, se quer ou não museu. Esse movimento de propaganda em torno dos museus, “faça o seu próprio museu”, acho que isso é irresponsável. É preciso investir no acesso das pessoas à educação, para que possam ter na sua cidade, ou no lugar mais próximo, por exemplo, um curso de história. O que as pessoas precisam ter, antes de tudo, é acesso à educação. Esse é o problema básico. Agora, chegar e dizer “vamos fazer museu”... Eu já ouvi muito essa história, é para fazer número, no sentido matemático e figurado. Sou, completamente, a favor dos chamados “museus comunitários” ou iniciativas semelhantes, mas, ao ser “comunitário” o museu não pode deixar de ser histórico, não pode abandonar as tarefas da crítica histórica, enfim, o museu não pode deixar de ser museu.

MALCE: O senhor esteve à frente do Museu do Ceará durante sete anos, de 2001 a 2008. Quais foram os ganhos e os acertos da instituição durante a sua gestão?

11 Michel de Certeau – Teólogo jesuíta, historiador e erudito francês que se dedicou ao estudo da psicanálise, filosofia, e ciências sociais - 1925 - 1986. Cf. CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994; A escrita da história. Rio de Janeiro; Forense Universitária, 2010.

RL: Eu fui um coordenador e não, propriamente, um gerente, que é o título oficial. Houve uma preocupação de escutar, de fazer um lugar diverso. A linha do museu era, exatamente, a diversidade. A coleção “Outras Histórias”, por exemplo, tem posições divergentes. Os livrinhos não são iguais, eu digo do ponto de vista teórico, do ponto de vista metodológico, de linguagem, de posicionamento diante das coisas, os temas são os mais variados. Então eu penso que esse movimento só fez sentido na medida em que tinha a proposta de apontar para um funcionamento de uma instituição de pesquisa. A coleção não tinha a pretensão de transformar o museu numa editora. Mas o problema é o seguinte: isso não poderia ser uma finalidade, isso deveria ser um meio. Um meio para quê? Para transformar o museu em uma instituição de pesquisa sistemática e permanente. A coleção era um meio, deveria ser o início de um processo: transformar o Museu do Ceará em um lugar de pesquisa, tanto na história, quanto na educação. O projeto era fazer do museu uma escola de museologia histórica, em um anexo que estava projetado para isso. A coleção seria o primeiro passo... Era assim que eu entendia. Livro, isso qualquer gráfica pode fazer, mas o que significa uma política editorial de um museu? Outra coisa: a sala de exposição temporária. A professora Benerice Abreu, que dirigiu o museu entre 1998 e 2000, definiu que essa seria uma sala para mostrar o resultado de pesquisas históricas. Segui esse mesmo caminho, que considerei correto e adequado. Bem, a qualidade da maioria dessas exposições foi excepcional, gerando debates e referências de novas pesquisas. Entre 2004 e 2006, coordenei o projeto da nova exposição de longa duração. A exposição começou a ser montada em 2006 e ganhou o título “Ceará: História no Plural”. Tudo isso com a participação de muita gente, com debates sistemáticos e fundamentados na teoria da história. Aliás, a base foi a definição que construímos para compor a missão da instituição: “refletir sobre a História do Ceará por meio de exposições, seminários e publicações”. Foi com essa missão que, em 2002, abrimos o “Memorial Frei Tito”, que hoje é considerado o primeiro espaço de memória institucional dos direitos humanos no Brasil. Também foi ar-

ticulada uma política de ampliação do acervo e dos visitantes. Abrimos uma programação permanente de cursos para professores que levam suas turmas para visitar o museu. Realizamos essas coisas mais técnicas, como novos inventários, reestruturação da reserva técnica. Bem, não vou ficar, aqui, fazendo relatórios... Em resumo, acho que o mais importante é que o museu se transformou em um lugar de debate sistemático sobre as relações entre teoria da história e cultura material, envolvendo universidades, movimentos sociais e o público em geral. Ainda tem mais outra coisa, que é preciso mencionar. Na época, o Museu Sacro de Aquiraz fazia parte do Museu do Ceará. Então, a partir da solicitação do Secretário Nilton Almeida¹² coordenei três projetos para o Museu Sacro: restauração do acervo, pesquisa histórica sobre o acervo e roteiro museológico. Em 2004, a Secretária Cláudia Leitão¹³ pediu para que eu assumisse a coordenação da criação do Sistema Estadual de Museus, que ficou sediado no Museu do Ceará. Bem, parte dessa experiência, que, para mim, não é só administrativa, deixei registrada nesse livro que vocês falaram “A Danação do Objeto” que, atualmente já está com sua segunda edição esgotada. O que ficou faltando aí está em outro livro “Em nome do Objeto” que já terminei, mas ainda está inédito, porque não tive tempo de fazer a revisão. São livros sobre o ensino de História em Museus. Agora, para concluir mesmo: a criação do sistema estadual de museus deu muito trabalho, mas não tem nada de especial, já que segue uma política nacional. Mas o projeto do Museu Sacro tem uma fundamentação histórica que é da melhor qualidade, é original e, sem dúvida, é referência na área.

MALCE: E após a sua saída do Museu do Ceará esses projetos tiveram continuidade?

RL: Sim e não. O conceito de continuidade era esse: renovação constante, capacidade criativa para não ficar reproduzindo o mesmo.

12 Nilton Almeida – Secretário de Cultura do Estado do Ceará no período de 1998 a 2002.

13 Cláudia Leitão – Secretária de Cultura do Estado do Ceará no período de 2003 a 2006.

MALCE: O senhor diria, então, que nenhuma inovação aconteceu desde o final da sua gestão?

RL: Não houve inovação. E isso é um problema, porque o museu, atualmente, vai caindo numa determinada rotina. A questão é que essa rotina pode transformar qualquer instituição num lugar engessado. Aliás, essa é a tendência de tudo o que acontece no âmbito institucional. Universidades, museus, arquivos, teatros, tudo isso corre esse risco.

MALCE: O que o senhor faria de diferente se estivesse lá hoje?

RL: Eu não posso dizer que teria que ter essa ou aquela novidade. Obviamente, seria uma irresponsabilidade e uma desonestidade dizer algo mais específico sobre isso. O que eu posso falar é que faria diferente, é claro, porque tenho outras posições diante do mundo oficial das chamadas “políticas culturais”. Aí você pode comentar “houve continuidade”: Coleção Outras Histórias, Semana Paulo Freire... Ora, o problema não é esse, mas, ao mesmo tempo, o problema, também, é esse. É que a continuidade não pode ser tratada como receita, é preciso haver capacidade de renovação. Como se faz isso? Com pesquisa. O resto é consequência. Sem pesquisa, impera a repetição: a reprodução, a moda, a demanda da última hora. Isso, repito, é um problema que se vincula a tudo que é institucional.

MALCE: Na verdade, um dos grandes problemas dos museus públicos é a falta de autonomia. Mas com relação à continuidade ou não dos projetos iniciados durante a sua gestão, pode-se dizer que a diretoria que lhe sucedeu tem o mérito de não promover o rompimento de uma boa ideia que deu certo. É o que, normalmente, acontece quando mudam os ventos da política, os que assumem costumam enterrar o que foi feito antes em nome apenas do novo, que nem sempre significa algo de bom.

RL: Como eu já disse: sim e não. Algumas conquistas não foram jogadas na lata do lixo. O Museu do Ceará tem tido sorte nesse sentido. O que eu estou falando é de algo mais específico. No período em que eu fui

diretor, continuar significava criar e criticar. Então, nesse sentido, não houve continuidade. Depois, o museu não continuou a crescer, não teve os desdobramentos que estavam previstos, nas publicações, na exposição que começou a ser montada em 2006, no plano educativo, no investimento em criação de exposições, historicamente, fundamentadas. O museu permaneceu mais ou menos com o que já tinha. A burocracia é um peso muito difícil de carregar e esse peso pode engolir o resto. Vejo isso todo dia aqui na UFC¹⁴: a lentidão dos papéis, os critérios CAPES¹⁵, CNPq¹⁶, tudo isso pode amarrar a produção, verdadeiramente, intelectual. Quem não tiver muito cuidado vira um especialista em preencher formulários e relatórios. Falando de maneira mais clara: não houve a continuidade no sentido que Bergson¹⁷ dá a esse termo.

MALCE: E o que o senhor diria que faltou à sua gestão?

RL: Tentei criar uma base sustentável para que o museu continuasse a crescer, sobretudo um crescimento da sua autonomia. Isso, no aspecto geral. No âmbito mais particular, tentei criar um anexo, porque o espaço do museu é pequeno. A ideia era criar um anexo para a ampliação das atividades educativas e para aumentar o fluxo das exposições temporárias. A ideia era fazer do museu uma escola de museologia histórica, com programa permanente de formação na área, a partir da experiência já acumulada. Outra coisa: o número de estagiários. Conseguimos ampliar de quatro para dez. Mas precisávamos de quinze. Por que? Porque o museu tinha um projeto educativo baseado na pesquisa, e pesquisa precisa de mais tempo. Estagiário não é só para ficar no atendimento ao público geral e escolar. Em resumo, o próximo passo seria a criação dessa escola, ou melhor, a institucionalização desse núcleo educativo, a partir do próprio trabalho que se realizava. Outra

14 UFC - Universidade Federal do Ceará.

15 CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

16 CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

17 Henri Bergson, 1859-1941 - filósofo e diplomata francês. Sobre as noções de duração e continuidade em Bergson Cf. BERGSON, H. *Duração e simultaneidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

coisa: ampliamos o número de visitantes, mas gostaria de ter ampliado mais. Foram publicados mais de 70 livros em torno de 7 anos, mas eu gostaria de ter publicado mais, sobretudo mais livros da coleção “Outras Historinhas”. Realizamos mais de 200 debates abertos ao público, como palestras, cursos e seminários, mas meu desejo era ter feito mais discussões desse tipo. Mas, enfim, no início de 2008, decidi sair da direção. O motivo foi muito simples: eu tinha que me dedicar mais ao meu trabalho na UFC. É verdade que, mesmo afastado, oficialmente, da UFC, nunca deixei de dar aula, de orientar alunos no mestrado e não abandonei as pesquisas. Mesmo achando que ainda faltava muita coisa para criar e recriar no museu, eu achei que já tinha dado a minha contribuição. De qualquer modo, minha perspectiva nunca foi permanecer em um cargo de direção por muito tempo. Esse foi o motivo central, os periféricos são pequenos, irrelevantes.

MALCE: Como estamos falando em políticas públicas, em intenções e negociação, nós não podemos deixar de mencionar o fato de sermos um memorial que representa uma instituição política. É claro que, nesse sentido, a Assembleia Legislativa estabelece certos critérios de procedimento, determinadas rotinas que nós, como parte desse equipamento, temos que acompanhar. Porém, no contexto das trocas e tensões inerentes às instituições públicas, existem fronteiras que não devem ser cruzadas. Baseando-se na sua experiência como gestor de um museu público durante sete anos, o que o senhor diria para nós que é inegociável numa relação como essa?

34

RL: Primeira coisa inegociável, que eu acho que vocês já têm, ou começaram a ter: vocês organizaram um debate há pouco tempo atrás do qual eu participei e a Aline¹⁸ participou. Isso é fundamental. A circulação de pessoas, pessoas de fora com outras experiências. É assim que se faz.

18 Aline Montenegro Magalhães – Historiadora – Museu Histórico Nacional-MHN/RJ. O debate a que se refere, trata-se do evento organizado pelo Memorial da Assembleia Legislativa do Ceará e pelo INESP – Instituto de Estudos e Pesquisas para o Desenvolvimento do Estado do Ceará, intitulado: *Políticas de Memória: um debate sobre as relações entre políticas públicas, museus e memória*. Juntamente com o debate foi publicado o primeiro volume dos *Cadernos Tramas da Memória*.

MALCE: E quanto às ações educativas?

RL: O que é que garante a qualidade de um museu? Além dos profissionais, ou mais do que os profissionais, é o direito de debater. A liberdade de exposição dos contraditórios. E nesse sentido, obviamente, o poder público tem avançado. É claro que aqui e acolá assume alguém mais autoritário, alguém que não gosta de escutar nada de diferente, alguém que não tem orelha, não sabe escutar, só sabe falar. Mas, eu diria que o que consegue alimentar a novidade é o debate.

MALCE: Outra de nossas dificuldades é o fato de lidarmos contra o tempo. Nós trabalhamos com a história, mas muitas vezes não temos tempo para fazer uma pesquisa mais completa, em virtude das demandas de uma Casa Parlamentar. E no nosso entendimento só há dois caminhos a seguir: um seria aquele no qual a gente se debruça um pouco mais sobre as investigações, fazendo um trabalho a longo prazo, de maior densidade, e o outro seria o de aprender a conviver com as ações mais imediatistas, até porque não, necessariamente, essas atividades sinalizam desqualificação. Como o senhor vê essa questão?

RL: Eu vou citar um exemplo. No ano que eu assumi a direção do Museu do Ceará, nós criamos um grupo, grupo livre, eu ressalto essa palavra livre porque é fundamental. Sem a liberdade de pensamento, sem a liberdade de expressão, eu me sinto muito mal quando não há essa liberdade. É que a gente fazia discussões, reuniões, até abertas mesmo: alunos daqui da universidade, de outros lugares. E veio uma ideia coletiva de se fazer um dia da criança diferente. Nós, na época com mil e quinhentos reais, nós fizemos o quê? Com poucos funcionários e tal, mas a ideia animou as pessoas. Elas se sentiram participantes, desde o faxineiro até o diretor, no caso, eu. Qual foi a ideia? Fazer um grande mural na frente do museu, uma tela gigante com catorze metros de altura e doze metros de comprimento, uma grande tela de pano. Então, o que foi que foi feito? Nós dividimos essa tela em quadros pequenos,

esses quadros foram pintados por alunos de escola pública com a seguinte pergunta: qual o mundo que você quer no dia da criança? Pintaram uma florzinha, uma casinha, tinha várias coisas, o mundo que você quer, aí cada um fez o seu quadrinho. Isso foi uma loucura mesmo porque nós tivemos que costurar esses quadrinhos. Eu lembro que a costureira que fez isso sofreu.

MALCE: Devia ter ganhado os mil e quinhentos reais.

RL: Devia ter ganhado todo o dinheiro, sem dúvida. Então foi feita uma tela gigante que cobriu uma faixa do museu. Então o que é que foi aí? Primeiro lugar: a liberdade de pensamento. Dinheiro? Muito pouco. Comparado com outros projetos isso é uma vergonha, é o dinheiro do cafezinho, não é? E teve um apelo enorme nos meios de comunicação, as pessoas vendo o museu. A tela passou um dia exposta, que foi o Dia da Criança e as crianças diziam “ah esse é o meu quadro, aquele é o seu lá em cima”. Para quem via de longe, era belíssima, colorida. De longe ficava indefinida, e de perto aparecia cada quadro. Outras inovações foram a Coleção Outras Histórias, os Cadernos Paulo Freire, a coleção Memória do Museu, a Coleção Outras Historinhas. Para mim, durante o período em que fui diretor, continuar inovando não significava, necessariamente, continuar ou acabar a edição desses materiais. Inovar tinha o sentido de criar, dentro ou fora do que já existia. Por exemplo, quando a Coleção Outras Histórias passou do número 50, mais ou menos, veio uma certeza: não poderia continuar do mesmo jeito, deveria passar por outros filtros, por vários motivos. Já estava caindo no institucional, no oficial, burocrático, por isso eu já estava providenciando mudanças, exatamente, para evitar as repetições, a morte da criatividade. Por outro lado, criação, na época, estava fervilhando em outros lugares. Por exemplo: a Coleção Outras Historinhas, um projeto, completamente, diferente de tudo que havia e até hoje nada chegou perto da qualidade desses livrinhos. Isso não é avaliação minha, é uma coisa que venho escutando pelos congressos por onde passo. Mas, enfim, eu diria a mesma coisa. Aliás, isso fazia parte de um pro-

jeto maior, a “boneca Dorinha”. A Semana Paulo Freire não se repetia. Era um trabalho doido definir isso, somente com duas regras: não cair nas repetições, ou nas modas das políticas de patrimônio; e seguir o espírito crítico da pedagogia de Paulo Freire. Livre, sem censura, sem as honrarias que o poder cultiva. Veja: nunca chamei para falar nessa semana nenhuma “autoridade” só porque era “autoridade”. Para começo de conversa, esse era um momento de criticar o próprio museu. Daí é que a criatividade brotava, apesar do massacre que a burocracia costuma fazer. Hoje, penso que, se eu fosse fazer diferente, teria feito essa semana ainda mais livre, com menos cuidado acadêmico e mais contradições. Aliás, a coisa se encaminhava para isso. Não é fácil receber crítica, mas a crítica fundamentada costuma gerar criatividade. Falo da crítica generosa e não do ressentimento venenoso ou invejoso. Acreditei e acredito na crítica inteligente. Sempre sou grato aos bons críticos. Acho que isso é uma herança do tempo em que eu estudava música. Um bom professor era aquele que sabia avaliar o que a gente tocava. Dizia: é o contrário. E dizia como poderia ser melhor, dava outras opções de interpretação, de técnica, estilo.

MALCE: Particularmente, essa ideia do Dia da Criança é muito boa, muito interessante, podemos considerar isso uma estratégia. Muitas vezes nós pensamos nesse tipo de tática para atrair o olhar, porque às vezes é necessário, simplesmente, atrair o olhar...

RL: É.

MALCE: Precisa ter uma estratégia com a mídia...

RL: É, mas para isso é preciso ter o que mostrar. Muitas vezes se mostra o vazio como se fosse cheio. E, o pior, tem gente que acredita...

MALCE: ... precisa ter uma estratégia com o público, enfim. No entanto nas nossas conversas internas, também, com muita liberdade, muitas vezes uma parte de nós questiona esse tipo de projeto por achar que não existe nele uma problematização.

RL: Tem sim problematização. Eu vou explicar. Primeiro: é um projeto para crianças e é um museu histórico fazendo uma reflexão sobre as conexões entre passado, presente e futuro. Qual é o passado que você tem, o presente que você tem e o futuro que você quer ter. Então tem uma problematização, só que é para criança. Se eu tivesse feito isso no ano seguinte, isso não teria mais sentido. Seria receita, e receita não combina com museu. Cada Dia da Criança tem que ser um dia da criança diferente, sendo o Dia da Criança. Se o museu ficasse só fazendo isso, mandando o pessoal pintar pano, aí também não dá. O museu, ao contrário de outras instituições como Biblioteca e Arquivo, é um lugar de exibição, um lugar de exposição. O que caracteriza um museu é ter coisa para exibir. Uma biblioteca não tem livro para exibir, ela pode até fazer exposições no hall mostrando a feitura do livro, a capa etc e tal, mas não é o objetivo dela, isso é mais coisa de museu. Então para exibir é preciso ter muita criatividade, e a criatividade exige estudo, pesquisa.

MALCE: Além de termos que lidar com a questão do tempo na seleção e montagem de exposições, há uma outra problemática que nos aflige na esfera do conhecimento histórico. Sabemos que num museu público uma fala mais crítica muitas vezes precisa ceder espaço a certos comprometimentos laudatórios. Nessa circunstância o historiador, para citar uma particularidade profissional específica, fica numa situação complicada, porque em termos de representatividade de classe não há nenhum resguardo que lhe dê amparo. Se por um lado esse profissional, como a gente falou antes, não tem nenhuma habilidade do ponto de vista mercadológico, por outro, também, encontra-se na orfandade em se tratando de uma representação institucional. Como o senhor enxerga esse assunto?

RL: Eu não defendo o corporativismo, e sim a montagem de uma equipe interdisciplinar de fato. O museu precisa, e todas as instituições precisam, mas no museu isso é central, senão não vai para frente. Precisa ser uma interdisciplinaridade com apoio institucional. Eu não vejo com

bons olhos o fechamento disciplinar. O problema não é uma exposição feita por arquiteto, é a exposição feita só por arquiteto, como também, é um problema uma exposição feita só por historiador, uma exposição feita só pelo cenógrafo. Então eu penso que um museu de biologia precisa de um biólogo e um historiador, se esse museu vai ter uma perspectiva histórica, claro. Agora, somos todos, num sentido geral, vulneráveis às circunstâncias políticas. Esse não é um problema só de secretarias de cultura, mas é, também, um problema que vai até áreas mais técnicas, como a própria tecnologia, a ciência. O que é que eu estou querendo dizer? Somos muito vulneráveis ainda aos egos, às personalidades, às figuras que, como dizia a minha avó, vendem casa de palha pegando fogo. Uma coisa que eu aprendi: o bom administrador é aquele que fala mais sobre o que já fez, e não sobre aquilo que vai fazer.

“Somos muito vulneráveis ainda aos egos, às personalidades, às figuras que, como dizia a minha avó, vendem casa de palha pegando fogo.”

MALCE: Só para deixar claro, ao falar da realidade profissional do historiador não foi no sentido corporativista, é que às vezes a sua competência fica bastante reduzida, quando na realidade o conhecimento específico na área de história é o tema que deveria ser central, pelo menos do ponto de vista institucional, do ponto de vista formal.

RL: Pois é, a instituição deve valorizar, de modo coerente, cada área do conhecimento. Isso é difícil, mas não tem segredo: é fazer uma equipe interdisciplinar.

MALCE: Falando agora com relação às escolhas para uma exposição museológica, a gente sabe que é a seleção que faz o tempo, o senhor inclusive diz isso no seu livro, e não o tempo que faz a seleção. Que cuidados, então, um historiador deve ter para não se perder ao longo do caminho ao fazer os recortes de tempo e a seleção dos objetos?

RL: Se fosse possível resumir, a questão principal seria perceber que o passado não é um reflexo, e sim algo que pode motivar a reflexão

sobre a relação entre passado, presente e futuro. De modo que o historiador não pode abandonar a ideia de pensar, historicamente. Pensar, historicamente, significa, exatamente, dar conta dos conflitos sociais, dos conflitos de interpretação, de autoria. Deixar claro numa exposição o limite da própria exposição, mostrar que determinada coisa é uma opção, não é “a” opção.

“Tudo aquilo que está disponível no Google é exatamente aquilo que não deve entrar numa exposição.”

MALCE: A história não é a defesa de uma determinada época, documento, ou objeto. Esse é um equívoco comum em espaços fora do meio acadêmico, como por exemplo, os museus públicos ou privados. A história não pode se resumir a um conhecimento enciclopédico, essa é uma imagem bem arcaica, difícil de se desconstruir, o senhor não acha?

RL: É muito arcaica e muito atual, também, basta analisar o que é o Google. Tudo aquilo que está disponível no Google, é exatamente, aquilo que não deve entrar numa exposição. Essa é a regra básica. Se a pessoa pode ver no Google, é melhor ver no Google, claro. Museu com textos enormes, a pessoa lendo aquilo em pé... a leitura é uma coisa para ser realizada em posição de certo conforto, até porque demora. É um problema esse negócio de texto em museu, os textos são enormes. Então são muitos os cuidados. No Museu Britânico, por exemplo, foi criada uma figura específica: o editor de texto, o editor de texto de museu. Os historiadores não sabem lidar muito bem com isso. Historiador vai até determinado ponto e, no geral, não sabe escrever, então precisa do editor. Legenda pequena não significa legenda simplificada, esse é o grande segredo. Para isso é preciso ter formação. A rigor, não se trata de cortar. É difícil porque, também, o texto não pode ser chato, tem que ser quase literário, para você ver como museu não é coisa fácil. É por isso que eu muitas vezes me coloco de uma maneira um pouco abusada diante dessa ideia de que todo mundo tem que ter o seu museu: “vamos fazer museu para todo mundo, cada grupo, cada bairro, cada setor da sociedade tem que

fazer o seu museu”. Eu penso, inclusive, que o Ministério da Cultura não devia nem se preocupar muito com isso. Quem quiser que vá fazer o seu museu, vá fazendo seu relicário, ou não. Quem quiser, e isso é mais interessante, pode se revoltar contra as memórias. Memória é, ou deveria ser, questão de sociedade e não de Estado ou governo. Questão de Estado ou governo é o ensino de história. E, me perdoem os mais conservadores, eu acho que a ingerência em relação à história não deveria ser vinculada aos chamados “Gestores da Cultura”. O museu tem muito mais a ver com educação do que com cultura. E isso, realmente, não é muito compreendido. Não é muito aceito, porque há uma enorme carência de debates sobre a relação entre escrita da história e os usos do passado. Uma questão preocupante.

MALCE: Mudando um pouco o foco, a acessibilidade hoje está na moda, assim como, também, a tecnologia virou moda nos museus. Na sua opinião, essa questão está sendo tratada com a seriedade que merece, ou a simples construção de rampas de acesso tem sido o bastante para justificar plataformas políticas?

RL: Não sei se está sendo tratada com seriedade, mas é uma questão séria. Claro que, para um político que faz política pela política, a oratória pela oratória, tudo pode ser deturpado. Eu estava lendo um livro, há pouco tempo atrás, que dizia que depois de sessenta e quatro a palavra mais falada em Brasília era democracia. Exatamente o que não existia, né? É interessante isso, como a questão da palavra pode mesmo vender casa de palha pegando fogo. Mas, eu acho que acessibilidade é um conceito muito interessante, inclusive se essa palavra é tratada do ponto de vista amplo, incluindo o acesso educativo. A acessibilidade, por exemplo, que vai da tradução da legenda do português para o inglês, para o braille, além de outras estratégias, das mais simples como o acesso da cadeira de rodas, por exemplo, até a mais complexa como as atividades para os chamados deficientes visuais, ou pessoas com necessidades especiais. A acessibilidade ao conhecimento, acessibilidade aos arquivos. A palavra acesso me agrada de um modo muito especial. Eu não gosto

“As pessoas que usam os editais têm duas saídas: quando elas ganham, elas passam um durex na boca e deixam de criticar o governo, quando não ganham é porque o edital estava errado.”

é desse termo “interatividade”. Isso é a maior besteira, não tem o menor sentido. A palavra acessibilidade pode até estar na moda, mas eu gosto dela, acho que é central. O Estado tem obrigação de dar acesso, sobretudo o acesso educativo: em escolas, museus, hospitais, teatros... Agora, ficar dando dinheiro para escritor, para músico, dando dinheiro num sei para quem, isso... bem, fez muito sentido num determinado momento. O compromisso do Estado deveria ser com a educação, no meu entendimento. Isso já é uma discussão enorme. Enorme por que? A cultura deveria estar em todas as outras pastas, e não numa pasta separada. Há pessoas que defendem isso, mas, obviamente, há interesses, sobretudo dos usuários dos editais. As pessoas que usam os editais têm duas saídas: quando elas ganham, elas passam um durex na boca e deixam de criticar o governo, quando não ganham é porque o edital estava errado. Então, o balcão continua, só que agora é um balcão com a aparência de coisa democrática. Eu acho que sustentar política pública com edital é complicado. Isso foi um ganho enorme, porque antes o sujeito chegava e dizia: “me dê isso, me dê aquilo etc e tal”. Claro que isso continua, mas essa fase de edital deve ser vista como uma fase que já está boa de terminar.

MALCE: Essa sua visão da acessibilidade é bem interessante, acessibilidade ao conhecimento. Faz lembrar a fala da Beatriz Sarlo¹⁹ quando diz que o verdadeiro intelectual tem que se defender de tudo, inclusive das boas intenções. Nós sabemos que muitos dos projetos de acessibilidade que existem por aí não passam de “boas intenções”, não é verdade?

RL: É, mas veja bem, eu estou lembrando do Dom Hélder Câmara²⁰ dizendo que nós não podemos condenar as bandeiras certas porque estão em mãos erradas. Então, penso que acessibilidade é um conceito muito rico que não se reduz a equipamentos e questões estruturais de

19 Beatriz Sarlo – pensadora argentina, crítica literária e cultural.

20 Dom Hélder Câmara – Hélder Pessoa Câmara – Arcebispo Emérito de Olinda e Recife – 1909-1999.

prédios. O conceito é amplo, muito mais largo do que se costuma imaginar. Não adianta, simplesmente, criar uma orquestra sinfônica, por exemplo. É preciso perguntar: quem é que vai escutar? Tem que passar pela educação, a educação musical, no caso. Cultura passa pelo longo e interminável espaço do verbo educar, que combina com outros verbos, como refletir, pensar, discordar, apreciar, narrar, criar, recriar. Falo isso com base em Paulo Freire. Educação não é a defesa de determinada cultura. Cito um exemplo: educação não é para defender o negro, não é para defender o índio e muito menos o branco. A educação, também, não tem a função de, simplesmente, valorizar. As situações pedagógicas fazem sentido no questionamento livre e fundamentado, servem para entender, historicamente, como esses conceitos foram construídos, serve para perceber como eles são conceitos preconceituosos, porque o branco português não é só uma identidade, o índio não é, também, só uma identidade, o negro, também, não é só uma identidade. Então, o acesso ao conhecimento não significa visitar bens culturais simplesmente. De que adianta abrir as portas do museu com uma exposição excelente se ninguém entende o que está lá? Muitas vezes, as políticas culturais são equivocadas, exatamente, por serem políticas, somente, culturais, e não políticas educativas. O governo não pode escolher uma memória para defender, não pode. Que história é essa de um governo defendendo uma memória?! Cada qual, cada grupo vá construindo a sua e vamos ver a confusão, vamos ver o embate, a tensão. Agora, o governo tem é que, através da educação, fornecer os instrumentos de reflexão sobre essas memórias, aí tá certo.

MALCE: Essa questão da acessibilidade pode ser bem mais complexa do que a gente imagina. Outro dia, em atendimento a uma escola de deficientes auditivos um dos nossos historiadores estava comentado sobre alguns objetos, falando a respeito da história da Assembleia e no meio da explanação contou uma piada. O responsável pela tradução em libras tentou reproduzir, mas ninguém riu. Uma piada que, provavelmente, alunos não deficientes teriam rido. Então essa questão da lin-

guagem é um fator preponderante. Como é que fica o conhecimento histórico ao se mudar a linguagem? Porque uma leitura gestual é diferente de uma leitura oral, uma leitura imagética. Como é que fica a ironia, por exemplo?

RL: Essa pergunta é difícilíssima. Pelo que eu sei, as pessoas com necessidades especiais criam uma compreensão diferente do mundo. Então, é por isso também que eu já ouvi alguns intelectuais defendendo que essas deficiências, entre aspas, criam etnias diferenciadas, culturas diferenciadas. Então, a comunicação não é fácil, quer dizer, é fácil até determinado ponto, mas para história que lida com a questão do tempo... Olhe, tempo não é uma coisa muito simples de se problematizar.

MALCE: Para encerrar, gostaria que o senhor fizesse uma reflexão sobre o papel que resta à herança na sociedade fragmentada em que a gente vive hoje. Praticamente, nada se guarda, tudo se perde. Com as novas tecnologias, a virtualidade, a internet, a globalização e tudo o mais, o mundo se assemelha a algo extremamente etéreo.

RL: A herança é uma faca de dois gumes, pelo menos. Às vezes a gente preserva certas coisas contra essas próprias coisas. Por exemplo, no Museu do Ceará tem uma palmatória usada nas escolas. Não está ali, obviamente, para preservar essa herança. Essa é uma herança que nós não queremos ter. Então, nesse caso, nós preservamos o objeto contra o próprio objeto. Um tronco de prender escravos, por exemplo. Isso está sendo preservado exatamente para se livrar disso. Passado demais faz mal. E passado de menos, também, não é uma coisa saudável. Muitas vezes se fala em defender a memória: “é preciso conservar a nossa memória...”. O Estado não deveria gastar dinheiro com isso. Por quê?! Por que o Estado não deveria ficar distribuindo migalhas para artistas ou defesas de memória? Porque isso é o resquício de uma consciência burguesa que nunca conseguiu realizar o desejo de ser aristocrática. Resquício maldito que, para se livrar de certas culpas, defende a democracia epidérmica, com um código do consumidor nas mãos. Em

resumo: sociedade de consumo como base de tudo. Não, não sou a favor dessas migalhas distribuídas para quem sabe fazer projeto, para quem sabe o caminho das pedras para fazer projeto para edital X. Você sabe que tem gente especialista em usar a palavra certa ou o amigo certo para certos editais? Defendo outra coisa: escolas. Por exemplo: mais escolas de teatro, de cinema, de música, de artes, de história. Escolas com bolsas de estudo, com financiamentos para pesquisa, convênios internacionais. Repito: internacionais. Quando eu era estudante de Música, ouvi uma pessoa de fora dizer a pior coisa que existe: “Para o Ceará, está bom”. Quer dizer, só pode tocar no Ceará! Não, arte não é isso. Está na hora de tratar as culturas com mais respeito, dando-lhes escolas de criação e crítica. Defender memória? Não. Criar mais cursos de história, sim. Também, com estrutura de convênios, projetos de pesquisa, trabalhos de extensão, interação com os movimentos sociais. Não confundir memória com patrimônio. Em certos casos, patrimônio precisa de defesa. Memória é outra coisa, muito maior, muito mais complexa, muito maior do que a história e o patrimônio. Mas a História é o saber que tenta construir a crítica pública, inclusive para criticar as memórias autoritárias. A História, com suas teorias e métodos, abre espaço para algo fundamental numa sociedade democrática: o confronto entre memórias. A história pode pouco, mas pode alguma coisa. Pode alertar contra os que desejam monopolizar o passado. Pode, também, ajudar a construir um futuro que vem do passado, mas passa pela crítica do saber histórico que se compromete com a ética do presente.

“Passado demais faz mal. E passado de menos, também, não é uma coisa saudável.”



Dolores Feitosa

“(...) o povo não sabe que tem essas peças, o povo não valoriza porque não conhece, e a gente sem conhecer não pode nem respeitar, nem amar, nem desrespeitar também.”

Entrevista realizada com Dolores Feitosa, ambientalista, diretora do Museu do Inhamuns e Presidente da Fundação Bernardo Feitosa, na sua residência em Fortaleza, no dia 11 de agosto de 2011. Os entrevistadores do Memorial da Assembleia Legislativa do Ceará (MALCE) foram: Annelise Grieser, Daniel Gonçalves e Paulo Roberto Marques.

MALCE: Dona Dolores, apesar de não ter título de nível superior, a senhora é detentora de muitos saberes, tanto na área ambiental quanto na cultural. Como é que esses interesses foram se definindo na sua vida? De onde vem esse espírito?

DF: Olha, primeiro eu acho que isso seja um dom dado por Deus. O desejo de estar sempre querendo aprender. Depois, talvez, até um pouco de capacidade também, além do próprio esforço que a gente tem sempre que fazer. Acho que influenciou também muito a minha família, nós éramos muito dados ao respeito à cultura, à família, à leitura. Eu achava muito interessante, quando a gente ia dormir, você via todo mundo com um livro, nesse tempo não tinha televisão. Então era um sinal de que havia, assim, aquela sede de conhecer o novo, e depois eu acho que, mais importante ainda, foi conhecer o velho.

MALCE: A senhora falou da sua família, mas o seu marido, o ambientalista e agrônomo Joaquim de Castro Feitosa, já falecido, também a influenciou muito, ou não?

DF: Pois é, eu não fiz referência logo ao Feitosa porque é da minha índole ser eternamente uma aprendiz, tanto que isso facilitou o meu convívio com ele. O que é interessante é o porque de eu não ter feito o terceiro grau. Eu queria fazer Direito. Depois de fazer o curso de normalista, como era chamado, eu queria fazer Direito, mas a família não concordava, achava que tinha muitas coisas, assuntos que não eram próprios de uma moça de família. E a gente em Sobral tinha aquela

história daquela elite, daquela coisa toda. Bom, aí então, em vista disso, eu disse, vamos procurar outra coisa. Vamos para a Assistência Social, e nisso eu procurei aqui o colégio onde tinha o curso, que era o Colégio Imaculada Conceição, mas na época já estava fechada a matrícula. Nesse tempo não precisava fazer vestibular. Ainda tentei ir para Recife fazer curso de línguas, mas meu irmão que era oficial e servia lá, a minha âncora, foi transferido. Ora, se eles não deixavam que eu fizesse um curso de Direito, eles iam deixar que eu ficasse só, no Recife? Então não fui. Mas coincidiu que o Feitosa era uma pessoa assim... multi-interessada, como nós somos, por muitos assuntos. E essa parte do velho, tanto ele como eu, nós vínhamos de famílias tradicionais que zelavam e respeitavam muito esse fato das tradições, dos avoengos, de todos eles que vieram, as histórias, os relacionamentos. Então, o que aconteceu com o meu casamento foi que nós nos encontramos até nesse desejo, nessa ansiedade, não só de saber, mas também de procurar influir, sentir-se responsável em contribuir com o que Deus tinha nos dado para o benefício da humanidade. Pode-se dizer que o que se faz em benefício de uma pequena célula, até de uma família, nós estamos contribuindo para o benefício da humanidade.

MALCE: Então, a senhora diria que essa foi uma união de “talentos naturais” não é? E isso nos chama a atenção para uma questão muito curiosa: vocês passaram mais de quarenta anos reunindo peças, objetos e artefatos, que, depois, foram reunidos em um museu, o Museu Regional dos Inhamuns. Desde o início havia uma consciência patrimonial, ou vocês foram guardando coisas por mania de colecionar?

DF: Não. Nós tínhamos a consciência do valor histórico e do valor simbólico que aquilo tinha para as nossas famílias. Da minha família, que eu sou lá de Sobral, que nessa época então era muito tradicionalista, muito elitista, a gente sempre tinha qualquer objeto. A gente prezava e respeitava porque havia pertencido a fulano de tal, ou que tinha sido isso, aquilo, aquilo outro. Eu não sei se é válido, talvez não seja, mas eu

acho que, normalmente, a gente conserva mais as qualidades positivas, [risos] né? Depois de um certo tempo é que a gente se apercebe que não se trata só disso, quer dizer, isso não é o ponto crucial, não é o mais importante, o mais importante é haver existido. Aí nós começamos a juntar tudo isso, e a coleção foi crescendo. Quando cresceu, nós vimos que as peças precisavam ter uma conservação diferente.

MALCE: Vocês começaram então a tomar consciência de que ali não havia apenas objetos, havia também um contexto?

DF: Isso foi se desenvolvendo como história da família, porque sempre tivemos o hábito lá em casa, principalmente o Feitosa, de conversar muito às refeições, valia muito menos o sabor do que a gente estava se servindo, do que as histórias que eram contadas.

MALCE: A senhora falou numa entrevista para um jornal, que os Feitosa quando chegaram àquela região, chegaram para ficar. Eles não chegaram como aventureiros. Foi isso mesmo?

DF: Eles vieram primeiro com as Sesmarias. Eram dois irmãos. Então, um deles que era assim metido mais a comerciante, um homem mais empresário, como se diz hoje, adquiriu as Sesmarias, mas não sei porque eles escolheram se situar no distrito de Cococi, hoje distrito de Parambú, o lugar é distante de tudo, mas eu acho que era porque a terra, apesar de que é seca como todo o semiárido, oferecia muito boas condições de pecuária. Era cercada por umas serras distantes mais os contrafortes da Serra Grande, e tinha olhos d'água, o que dava uma permanência do recurso hídrico. Nesse tempo, não se falava sequer em açude, foi muito antes que o Pedro II tenha querido vender a pedra da coroa para construir o Açude Cedro.

MALCE: Voltando à questão das coleções. Nós sabemos, agora, que tudo começou pelos objetos de família. Essa foi, então, a célula que gerou o Museu Regional dos Inhamuns?

“Um dos grandes erros que nós cometemos foi confiar muito na memória [risos]. Não foi valorizar, veja lá! É diferente. Eu estou dizendo confiar em sua capacidade, porque valorizar é outra coisa, não é?”

DF: Sim. Então isso foi crescendo. Os parentes que sabiam que a gente gostava diziam assim: então você toma conta disso, e contavam a história: foi assim... isso foi de fulano, aconteceu isso, aconteceu aquilo...

MALCE: E vocês anotavam?

DF: Não. Não muito. Um dos grandes erros que nós tivemos foi confiar muito na memória [risos]. Não foi valorizar, veja lá! É diferente. Eu estou dizendo confiar em sua capacidade, porque valorizar é outra coisa, não é? Na realidade, a memória oral ninguém pode nunca diminuí-la. Bem, mas aí foi crescendo, foi aumentando. Quando o Feitosa trabalhava para a Secretaria de Agricultura, nesse tempo andava muito pelo interior, e quando ele via uma peça, alguma coisa que interessasse, ele comprava e trazia para casa e a gente ia juntando como podia.

MALCE: Em casa mesmo?

DF: Em casa! Quando nós demos aos objetos um formato de coleção, nós morávamos aqui na [rua] Monsenhor Bruno, nessa casa que é hoje um serviço de odontologia do IPEC.¹ Era um casa grande, que tinha uma varanda lateral e eles viviam espalhados nos diversos lugares, aí nós achamos que eles não estavam devidamente protegidos.

MALCE: Que critério vocês usavam para arrumar esses objetos, a senhora lembra disso?

DF: Inicialmente nós pensamos mais na utilização.

MALCE: E quais eram esses objetos?

DF: Por exemplo, tinha uma varanda muito grande e nós resolvemos botar tudo nessa varanda. Então, fechamos a frente, isolamos, botamos

1 IPEC - Instituto de Previdência do Estado do Ceará.

umas prateleiras e aí distribuímos. Transformamos numa sala bem vedada, chegamos a construir um cofre, escondido, com toda segurança para poder expor as joias, porque temos também algumas joias no Museu, inclusive temos um pente de ouro que as mulheres usavam, mulher toda vida gostou de se enfeitar [risos]. Então, aí nós começamos a frequentar palestras sobre o assunto e tudo o mais que pudesse melhorar nossos conhecimentos.

MALCE: E qual foi o critério para arrumação desses objetos nas prateleiras?

DF: Pois é o que eu digo. Tinha um jardim de inverno, nesse aí nós botamos a parte mais rural, que representava as fazendas, e procuramos usar o bom senso, conhecimento *ad hoc* e o que havíamos visto por aí, tanto eu quanto o Feitosa.

MALCE: Vocês dividiram mais ou menos assim: a parte rural era uma coisa, a aristocracia era outra...

DF: Joias, era outra. Depois começou a parte arqueológica, porque nos deram em Tauá uns objetos encontrados por lá, aliás peças importantíssimas.

MALCE: E em que momento vocês começaram a separar o que era de interesse mais privado, os objetos de família, daqueles de interesse e relevância pública?

DF: Depois é que foi feito isso, inicialmente ficava tudo numa sala grande. Interessante é que nesse tempo nós já recebíamos visitas, inclusive o Darcy Ribeiro divulgou a coleção². O Feitosa falava sobre o que a gente tinha e as pessoas iam lá. Nessa época, nós sofremos um prejuízo porque nós estávamos fora, no Rio, e deu uma chuva muito forte, não sei em que ano foi, que saia água das tomadas, e nós não tínhamos deixado nenhum vigia. Aí vimos que não dava pra ficar daquele jeito.

2 Darcy Ribeiro – Antropólogo, escrito e político brasileiro (1922-1997).

O Feitosa pretendia oferecer para Sobral, mas não adiantava, porque Sobral já tinha, não é! Nós já nos preocupávamos com o futuro disso, porque ele dizia: olha, esses netos vão ficar jogando futebol com esses machados de pedra [risos] porque menino já sabe como é! Só as joias que eram guardadas assim, com cofre.

MALCE: A partir dessa preocupação com o futuro, como foi que se deu a concretização do Museu Regional dos Inhamuns?

DF: Pois bem. Então, nós resolvemos levar a coleção ainda sem nome de Museu conosco, para Tauá. Nós chamávamos de nosso acervo, nosso acervo de coisas antigas.

MALCE: E o acervo de coisas antigas foi parar em Tauá porque nenhuma outra cidade se interessou pelas peças?

DF: Nós oferecemos ao Museu do Ceará.

MALCE: E o Museu não quis?

DF: Não quis. Penso eu, agora, porque não encontro outro motivo, que era talvez porque pensava que a gente estava querendo vender, e se fosse vender era muito dinheiro, não é? Era muito dinheiro. O que tinha lá, realmente se fosse transformar em moeda, seria um valor muito alto.

MALCE: A senhora lembra quem era o Diretor na época?

DF: Prefiro não dizer. [risos]

MALCE: Tá bem, entendo. É uma questão subjetiva, a senhora apenas imagina que possa ter sido isso...

DF: Eu imagino que tenha sido isso, porque não consigo aceitar que houvesse outro motivo lógico.

MALCE: A década pelo menos?

DF: Não [risos].

MALCE: Mas numa década passaram vários!

DF: Nada. Olha as artimanhas! [risos] Olha as artimanhas! Então aí, meus filhos fizeram cursos, se formaram, casaram e nós morávamos aqui, vivíamos só eu e o Feitosa em casa. Numa época os netos ainda vinham. Quando era sexta-feira vinham da escola e iam tudo lá para casa. Então, nós tínhamos um fim de semana alegre, familiar, tudo o mais de bom. Mas depois apareceram outros interesses para eles que não era ir para casa do avô subir numa árvore, brincar num tanque, subir num cajueiro, não adiantavam mais essas coisas. E nós ficamos realmente com a vida muito solitária! Aí minha filha, Ana Maria, disse: por que vocês não vão para Tauá? Era uma boa, porque o Feitosa estava aposentado, eu também, então tivemos que ir mesmo, até porque ele era de lá e, além disso, tínhamos algum interesse econômico, porque a cidade era próxima de umas fazendas que a gente tinha. E nós fomos inicialmente para lá e alugamos uma casa para por esse material, colocamos em cima de mesas, coberto com uns lençóis. Quando *Ciro Gomes*³ foi eleito, primo e amigo, foi a Tauá e perguntou o que nós queríamos, principalmente ao Feitosa que tinha uma vida profissional. Aí ele disse: não quero nada para mim, eu quero é que você me arrume um lugar onde eu possa acomodar essas peças condignamente. Nós chamávamos mais peças, eu acho que a gente não tinha nem esse termo de acervo? Eu não me lembro bem. E então ele disse: está feito, vamos procurar. Tinha a cadeia, que era chamada de Casa de Cadeia, mas, na verdade, era a Casa de Intendência. Ela foi construída para abrigar a Intendência, nessa época já estava diferente. O acervo já tinha crescido muito. O Feitosa disse: vamos fazer uma exposição! Porque o povo não sabe que existem essas peças, o povo não

(...) “o povo não sabe que tem essas peças, o povo não valoriza, o povo não conhece, e a gente sem conhecer não pode nem respeitar, nem amar, nem desrespeitar também”. [risos]

3 *Ciro Gomes*, na época Governador do Estado do Ceará.

valoriza porque não conhece, e a gente sem conhecer não pode nem respeitar, nem amar, nem desrespeitar também [risos]. Então o Prefeito de Tauá, na época, subsidiou e nós fizemos uma exposição.

(...) “nós vimos que aquilo precisava ficar unido, ser preservado, não ser destruído, ou por outro lado, precisava sobreviver além de nós, além de nossa vida.”

MALCE: E pra fazer essa exposição vocês se prepararam, leram alguma coisa sobre as peças?

DF: Não, não. Foi muito informal. Apenas tinha os nomes e a procedência.

MALCE: Enchada! Machado!

DF: Essas coisas mesmo. “Machado de pedra-lugar tal”, e qualquer coisa assim que desse uma indicação. Mas isso lá em Tauá, a gente tem até umas fotos. Em três dias foi visitada por oitocentas pessoas. Para mim foi uma surpresa e grande estímulo para seguir em frente.

MALCE: Que ano foi esse D. Dolores?

DF: Não sei, porque a Fundação foi criada em 92 [1992]. Foi antes de 92 [1992]. Então, com isso, quando o Ciro fez esse oferecimento, aí não, aí já passou a ser o Museu Regional dos Inhamuns. Mas antes disso, após essa exposição que fizemos, nós vimos que aquilo precisava ficar unido, ser preservado, não ser destruído, ou por outro lado, precisava sobreviver além de nós, além de nossa vida, não é? Porque senão, como seria? Falecia o Feitosa, falecia eu, quem seriam as pessoas responsáveis? Então, nós resolvemos com as pessoas da sociedade de Tauá, que frequentaram a exposição, que viram, na realidade, que nós tínhamos peças importantes sobre a História da região, sobre a pré-história e sobre a colonização de Tauá, instituir a Fundação Bernardo Feitosa, eu acho que com uns quarenta membros fundadores, entre filhos, netos, parentes e amigos.

MALCE: Uma Fundação sem fins lucrativos?

DF: Sem fins lucrativos. Desde o princípio ela foi sem fins lucrativos, mas com o objetivo de defender, já estávamos envolvidos nessa época com o meio ambiente. A Socema⁴ já tinha sido fundada aqui.

MALCE: O senhor Feitosa foi um dos fundadores da Socema, não foi?

DF: Um dos, e o mais dedicado. Tanto que o ex-governador Lúcio Alcântara, eu não sabia dessa passagem, tinha assim muita atenção com o Feitosa porque dizia que ele tinha sido a pessoa que o despertou para o meio ambiente. Quando ele era prefeito, houve aí uma época em que eles estavam querendo matar essas gramas dos calçamentos com herbicida, ou foi uma em que os navios estavam despejando óleo na praia, e certo dia foi procurado por um grupo de pessoas, e no meio delas estava o Feitosa, que já não era novo, pessoa já de mais idade, careca, com um bonezinho “num sei que” ... aí, completou: “foi me dar uma aula sobre meio ambiente”.

MALCE: A senhora foi agraciada com diversos prêmios e títulos pelos serviços prestados tanto na área da cultura, quanto na do meio ambiente. Que leitura a senhora faz desse reconhecimento?

DF: Desse reconhecimento? Eu não sei, pode ser até que eu esteja errada e não seja isso, um pouco em decorrência do Feitosa, reflexo, penso eu. Segundo, pela minha idade. Penso, também, que houve uma parcela de bondade nesses prêmios e títulos. Agora, o reconhecimento é sempre um estímulo e uma responsabilidade, sem dúvida.

MALCE: Não é modéstia não?

DF: Modéstia não. Eu sou guerreira mesmo. Gosto de brigar, no bom

4 Socema - Sociedade Cearense Defesa Cultura e Meio Ambiente.

sentido da palavra. Eu não me detenho, eu não tenho esse negócio: ah! eu não vou falar porque eu estou acanhada.

MALCE: Mas esse reconhecimento não deixa de ser um símbolo do trabalho que vocês empreenderam. Em termos práticos, ele trouxe algum benefício para a Fundação ou para o Museu? Mais visibilidade, por exemplo?

DF: Embora alguns desses prêmios tenham sido dedicados à minha pessoa, como por exemplo o do Sebrae⁵, que contemplava mulheres, sinto que eles são, também, um pouco do Feitosa, meu parceiro de lutas. Ainda hoje sinto falta da sua presença física, porque nas ideias ele continua presente. Agora, respondendo à sua pergunta, a leitura que eu faço das premiações é que além de terem dado maior visibilidade às ações da Fundação Bernardo Feitosa, trouxeram, também, reconhecimento ao seu valor e sua importância histórica.

MALCE: Logo depois, então, da doação da Casa de Intendência para ser a sede do Museu vocês criaram a Fundação?

DF: Antes. A Fundação Bernardo Feitosa antecedeu ao Museu Regional dos Inhamuns. Ela foi inaugurada antes, nós já tínhamos tido reuniões. Eu digo antes porque, para a fundação do Museu, não foi preciso convencer nenhuma dessas pessoas, dessa primeira leva de sócios ou membros, já tinha havido um preparo, uma conscientização. Aí, eu tiro um pouquinho a modéstia de lado. Eu acho que a nossa credibilidade estava presente, porque eles sabiam que nós éramos pessoas justas, de equilíbrio, de bom caráter, idealistas e que nós não tínhamos falsidade. Não tínhamos interesse subalterno algum, a não ser mesmo o de conservar aquelas peças, aquela história, e contá-la bem. Amávamos aquilo como... eu digo que o Museu é como um filho.

MALCE: Desde a criação da Fundação, e depois do Museu, como

5 Sebrae - Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas.

tem se dado a manutenção desses equipamentos? A senhora diria que o Estado, através das políticas públicas, tem o mesmo olhar sensível de vocês para com as duas instituições?

DF: Não. Não. Alguns governos têm um pouquinho mais do que outros. Mas eu acho que uma das coisas que faltou e ainda falta é mesmo recurso para manutenção. No dia a dia, recurso para a manutenção não há. Deve ter alguma inibição de ordem legal que eu não sei qual é. E isso me preocupa tremendamente, porque eu já estou com 87 anos, se há vinte eu já me preocupava com a sobrevivência da Fundação porque ela é a guardiã e mantenedora do Museu Regional dos Inhamuns e da Biblioteca J. C. Feitosa, calcule agora!

MALCE: A senhora se refere à classe política. Durante toda a trajetória da Fundação e do Museu, a senhora enxerga alguma mudança de comportamento, digamos, de vinte anos pra cá?

DF: Não! Melhorou, melhorou porque anteriormente, viu, nem se falava em Museu! Tudo era coisa velha! Se falava alguma coisa, num objeto ou qualquer coisa antiga, era coisa velha! Ih! Isso é bobagem! Principalmente porque a família mais tradicional de Tauá, que é uma cidade pequena, era a dos Feitosa, e até para muitas pessoas aquilo se refletia negativamente. Tá certo que havia um pouco de orgulho, de presunção em ter aquela história toda para contar, não resta dúvida que havia ou há.

MALCE: Sempre há.

DF: [risos] Sempre há, não é? E com isso já causava assim um pouco de mal-estar nas pessoas. Mas quanto ao conceito, digamos do Museu, ele cresceu muito. Aonde nós vamos a gente leva o Museu por fotos, por isso, por aquilo. Nós já tivemos em Tauá dois *workshops* de turismo científico, mas tendo como um dos principais atrativos o Museu, porque eu acho que é um Museu antropológico. Sediamos também o VII Encontro Nordeste de Museus.

MALCE: A senhora diria que o maior problema do Museu hoje é a falta de verba?

DF: Sim. Não é um problema político porque nós somos totalmente apolíticos. Lá na Fundação não se pode fazer política. A História é de todos, a vida é de todos, a terra lá é de todos. O que nós temos lá é de todos. Eu não queria citar nomes, mas é necessário que eu diga a bem da verdade. A ex-Prefeita Patrícia Aguiar dava muita importância, muito prestígio sentimental, emocional e administrativo.

MALCE: O Museu hoje tem uma biblioteca, não tem?

DF: Tem. Sim.

MALCE: Li em algum lugar que são quase 15 mil títulos? É isso?

DF: Menina! Eu acho que é um exagero! A Biblioteca J. C. Feitosa possui em torno de 13 mil volumes distribuídos em diversos títulos.

MALCE: É?

DF: Eu acho. Há um pouquinho de exagero nisso. É um pouco menos. Ela é uma biblioteca eclética, diversificada, tem muitos assuntos, política, história, assuntos técnicos, até de medicina tem. Como falei antes a você, nós éramos todos fanáticos por leitura. Nossa família, eu, o Feitosa e os filhos, depois que a Fundação foi constituída, nós doamos em cartório, não só o acervo do Museu, como o acervo da biblioteca.

MALCE: O acervo da biblioteca está catalogado?

DF: Ainda não.

MALCE: Por que não?

DF: Por escassez de pessoal qualificado.

MALCE: Não dispõem de verba para contratar um bibliotecário?

DF: Não. Porque temos que contratar um bibliotecário, não é? Quero lhe dizer o seguinte: hoje trabalham no Museu a Presidente e a equipe de voluntários, além da diretoria. E a verba que nós temos vem de projetos com a Secult, Conpam, Iphan, Funarte, Sebrae e Prefeitura de Tauá, claro que em períodos separados.

MALCE: A senhora se referiu há pouco ao Iphan. Assistindo uma entrevista sua ao programa “Crônicas do Ceará”, da TVC, em 2009, a senhora se refere ao Instituto de uma maneira até incisiva, quando diz que é um órgão de políticas públicas muito mais repressor do que propriamente um executor de práticas de defesa. A senhora continua pensando assim?

DF: Não. Isso já se modificou. Já se modificou porque eles próprios já modificaram as suas ações.

MALCE: O que mudou?

DF: Eu acho que há uma mudança não só no Iphan, mas em muitos outros órgãos. Há um amadurecimento de que políticas públicas devem ser seguidas, porque a política do “não”, não constrói, não é? Você tem que ter a política do fazer, do ver, do conhecer.

MALCE: O que a senhora quer dizer com esse “não”? Política do “não”?

DF: “Não”, de tudo é repressão! É muita... Eu posso dar um exemplo. Nós temos lá em Tauá uma quantidade muito grande de sítios arqueológicos, muito grande mesmo. Estão situados em propriedades particulares sem a mínima defesa. O proprietário não sente esse interesse em defender, guardar, conservar aquilo, até porque nem tem a consciência também do valor daquilo, e aqueles que poderiam ter, às vezes, tem outras prioridades. Também não dá placa, não é? Para inaugurar!

(...) “a política do “não”, não constrói. (...) Você tem que ter a política do fazer, do ver, do conhecer”

“Tempos atrás o que se considerava patrimônio era o dinheiro. Quando você falava em patrimônio, “fulano tem um bom patrimônio” era porque tinha muito dinheiro.”

E aí a coisa complica um pouco. As placas atrapalham muito a vida da pessoa [risos]. Pois bem, então uma pessoa que trabalhou conosco durante uma época pensou em fazer umas rotas de visita. Isso eu até concordei, porque eu achava que seria uma maneira de tentar, aos poucos, ir defendendo aqueles sítios, porque eles estão ali... Ao sol eles têm que ficar mesmo, ao relento eles têm que ficar, o que eles não podem ficar é sujeitos a qualquer interferência. Como teve um “belíssimo” de um vereador, que graças a Deus não foi eleito, que teve a capacidade de riscar o seu nome [risos] em cima de um daqueles registros gráficos. Pois é, mas felizmente não foi eleito. Então, nessa época a gente quis fazer as rotas, nós queríamos levar as escolas etc, e foi então aí que o rapaz que fez a proposta foi processado.

MALCE: Pelo Iphan?

DF: “Unrum” [equivalente a “sim”].

MALCE: Mas com que argumento?

DF: Argumento de que os sítios arqueológicos eram intocáveis! E o “não” era final. Mas hoje está diferente.

MALCE: Como é que está agora?

DF: Tudo vai evoluindo, principalmente esse conceito que a gente tem de valorização do patrimônio, é uma coisa que está evoluindo demais. Uns tempos atrás o que se considerava patrimônio era o dinheiro. Quando você falava em patrimônio, “fulano tem um bom patrimônio”, era porque tinha muito dinheiro.

MALCE: A palavra patrimônio então adquiriu outro significado nos dias de hoje?

DF: Outro significado, não é? Com isso acho que está havendo uma mo-

dificação. Eu acho que há, pelo menos lá em Tauá, sobretudo depois que as pessoas começaram a ouvir falar em sítio arqueológico, em inscrições rupestres, que foram encontrados alguns ossos de animais pré-históricos, de preguiça gigante, de toxodonte, de mastodonte etc.

MALCE: Na época em que a ossada da preguiça gigante foi encontrada teve que ser levada para outro país, o Canadá, para ser datada, no início dos anos dois mil. Na sua opinião, esse episódio reflete um pouco o despreparo do país para lidar com o seu patrimônio?

DF: Eu acho que da classe mais popular, sim. Da pessoa mais letrada, não, viu! Mas o nosso popular ainda é muito iletrado.

MALCE: E esse popular a que a senhora se refere, lá em Tauá, demonstra orgulho do seu patrimônio, mesmo sem entender muito bem do que se trata?

DF: Tem. E tudo é fruto daquilo que acontece no momento, e hoje a televisão, é uma invasora dos lares, e apesar de fazer muita coisa ruim, também faz umas boas, e essas entrevistas, que de vez em quando a gente dá, repercutem. Você crê que eu já recebi comentário de um parente lá do Rio Grande do Sul porque me viu falar no Cococi! O Cococi é um testemunho do que pode se chamar de desleixo com relação ao patrimônio.

MALCE: O Cococi testemunhou a colonização daquela região e hoje está em ruínas.

DF: Ruínas. Chamam de “cidade-fantasma”, mas eu não chamo e tenho até um pouquinho de raiva de quem chama.

MALCE: Que Estado é esse que não cuida do seu patrimônio?

DF: Pois é. Mas lá foi uma coisa social muito séria, porque a terra foi sendo sub-dividida e não houve preparação para o futuro. Ninguém

“O Cococi é um testemunho do que pode se chamar de desleixo com relação ao patrimônio.”

pensava que um dia o mundo ia ser diferente. Minha sogra uma vez disse, comentando: “minha filha eu pensei que a vida fosse ser toda de uma maneira só! Viu!”. Então, quer dizer, os latifundiários do Cococi acharam que seriam sempre “recursados” e tal, e daí veio a degradação ambiental. Eles não tiveram cuidado antes com o preparo, nem com a instrução, a educação. Então, com isso, a economia foi para o “beleléu”! E sem a economia, hoje, ninguém mais vive, nem se viveu nunca antigamente. Os Feitosa, os donos daquelas terras, conseguiram fazer uma economia muito estável, baseada na pecuária, porque eles já trouxeram do Alto São Francisco gente para trabalhar com eles, trouxeram animais, trouxeram também dinheiro. Foi uma transferência que eu, francamente, não entendo, a não ser, talvez, por questão de povoamento. Alguém já disse que foi por uma desavença entre dois irmãos, desavença familiar ou política, uma coisa dessa ordem. Mas, na realidade, eles vieram e em 1.400, não, 1.700... eu acho que foram vinte e dois, eles quase concluíram uma capela que ainda hoje está lá, enorme. Num lugar que, daqui para lá, são uns quatrocentos quilômetros. E dali para o mar, se for por Camocim é outro tanto, se for por Pernambuco é outro, mas eles vieram e eu respeito muito os Feitosa por isso.

MALCE: Voltando um pouco para a questão da educação, o que mudou com a chegada da Universidade a Tauá? Mudou muita coisa?

DF: Mudou. Mudou muito. Mas o que mudou muito, também, foi outro tipo de educação familiar, a educação da pessoa, educação social, isso está se acabando. Terrível, porque não é só nas grandes cidades, a gente vê isso mesmo em Tauá.

MALCE: Com relação, ainda, à chegada da universidade, há emprego em Tauá para os concludentes do nível superior?

DF: Emprego não. Eu não gosto dessa palavra “emprego”. Trabalho remunerado! Porque eu acho que emprego, para mim, soa um pouquinho como coisa de política, não sabe? De benefício, assim, sem meritocracia.

MALCE: Por falar em educação, existe algum projeto de educação patrimonial em Tauá?

DF: Olha, existe sempre qualquer coisa, porque nós próprios da Fundação sempre fazemos programas, projetos, vamos às escolas. Agora, nós estamos trabalhando com os bairros.

MALCE: Com o apoio do governo ou iniciativa unicamente da Fundação?

DF: É do governo porque é recurso, por exemplo, dos Pontos de Cultura. São projetos.

MALCE: Os editais...

DF: Editais, é.

MALCE: Os sítios arqueológicos projetaram Tauá internacionalmente. Algum organismo internacional já demonstrou interesse em formar parceria, ou patrocinar algum tipo de projeto patrimonial?

DF: Nunca fomos procurados. Só uma vez pelo Unicef⁶, para fazer um mapeamento cultural que foi até coordenado pelo Gilmar de Carvalho⁷. Foi excelente! Primeiro ele deu umas aulas informando melhor o povo sobre o que é cultura.

MALCE: E para a senhora o que é cultura?

DF: Cultura eu acho que é tudo em que nós, pessoas humanas, temos participação, tudo o que tenha um toque humano, mais ainda, aquilo que nós transmitimos de geração em geração. A cultura como formação do indivíduo, para que ele sinta que não é dono do mundo, mas

6 UNICEF – Fundo das Nações Unidas para a Infância.

7 Gilmar de Carvalho – Professor da Universidade Federal do Ceará. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP.

que é dono dos seus direitos e tem que respeitar os direitos dos outros, e que tem, também, ainda, uma obrigação muito grande hoje com o que nós estamos vivendo. Nós somos responsáveis pela permanência da cultura de qualquer natureza.

MALCE: E como é o atendimento ao público no Museu? Quem faz esse trabalho?

DF: [risos]

MALCE: Por que a senhora está rindo?

DF: Eu estou rindo porque, às vezes, lá fico só eu, as meninas saem, uma vai com um grupo, a outra... Teve uma época que nós tivemos que fechar, o Prefeito teve que diminuir as despesas e começou diminuindo pelo Museu. É direito dele, não é?

MALCE: Quer dizer que não existe um atendimento sistemático?

DF: Não tem mais! Nós tínhamos uns guias formados. Nós dispúnhamos de uns oito guias, porque são dois andares. E outra coisa, eles precisam saber o que é cada objeto, o que ele tem de importante, ou a origem dele, como é que era, não sabe? Participação que ele tenha tido em nossa vida, em Tauá e tal.

MALCE: E quanto às exposições, que tipo de exposições vocês fazem?

DF: Essa agora que está lá era para ser temporária, mas eu não sei quanto tempo a gente considera uma exposição temporária, porque quando ela começou seria por três meses e já vai ficar por seis ou mais. É sobre a contribuição das mulheres na formação da cidade, é: "Mulheres, histórias e memórias". Está excelente. Agora nós temos a obrigação de fazer com os homens, não é? Eu já disse a eles, porque se já foi feito com as mulheres meu filhinho, não é matriarcado. Mas está muito boa! E aí

vamos fazer um livro, publicar, já falei com o Professor Pinheiro⁸, ele esteve lá, e vai dar um suporte.

MALCE: Voltando aos sítios arqueológicos, a senhora enxerga alguma perspectiva de projetos a curto prazo, que possam trazer benefícios econômicos para a região?

DF: Os sítios são muitos, quer dizer, oitenta e tantos sítios. Já foi feito um mapeamento através do Projeto Mata Branca/Conpam, mas o recurso só deu para fazer um lado do rio, e a gente não pode repetir por questões burocráticas. Eu vejo, eu penso que agora, talvez, a gente vá conseguir fazer mais alguma coisa, porque há algum tempo a gente vinha fazendo esses *workshops* de turismo, que não eram científicos, mas que pensam o turismo como opção para o semiárido, porque na realidade, nós não temos matéria-prima disponível para fazer uma grande indústria, por exemplo. Se for fazer indústria você vai ter que trazer matéria-prima com transporte difícil e caro, porque é longe, não é? Então os próprios empresários não se sentem estimulados a isso.

MALCE: O turismo então pode ser uma saída?

DF: Talvez a única. É nisso que nós estamos pensando, o desafio de um turismo científico. Nós, inclusive, terminamos agora de formar 28 agentes ambientais e patrimoniais.

MALCE: Essa turma foi formada pela Prefeitura ou pela Fundação?

DF: Não. A Fundação foi quem coordenou, quem se responsabilizou perante ao projeto “Mata Branca”, mas foi oferecido a professores da rede pública de todas as áreas. Nós procuramos os melhores, porque pouquíssimos alunos não estavam no 3º Grau, ainda estavam concluindo o segundo grau, pouquíssimos. Mas foi muito bom porque o sentido é que eles sirvam de dispersores, multiplicadores dessa ideia. E nós

8 Pinheiro – Francisco José Pinheiro, Secretário de Cultura do Estado do Ceará.

fizemos para toda a Região do Inhamuns. Eu fui a todos os Municípios falar sobre o Projeto, mas apenas Independência e Arneiroz acolheram oficialmente a ideia, ocupando as três vagas que oferecemos às respectivas prefeituras.

MALCE: E como esses municípios vizinhos a Tauá se colocam diante desse potencial turístico da região dos Inhamuns?

DF: É o seguinte: como política pública eu acho que há uma certa receptividade porque eles sabem que ali, quer queira ou não, Tauá é o centro difusor de cultura, de conhecimento, que eles chamam de desenvolvimento. Então, isso tem, mas a política partidária, essa é entrave. Os municípios que a gente sabe que tem outra orientação política, ou tem outra sigla que não são as mesmas do Chefe de lá, esses não mandaram sequer pessoal para o curso de Agentes Ambientais e Patrimoniais. Foi instalado agora, em Tauá, a maior usina solar comercial da América, a segunda do mundo, maior só tem em Moura, em Portugal. Então, no meu entender, isso também é um atrativo turístico. Você imagina, se nós nos juntássemos para fazer um programa de turismo científico? Porque eu acho que os cientistas também vão ter interesse em visitar essa usina. Outra coisa, não existe na Caatinga nenhum jardim botânico, e após ler um livro sobre os jardins dos biomas brasileiros, tive a ideia de fazer um em Tauá. Já identificamos a área, fizemos o pré-cadastro botânico e o projeto arquitetônico. A ideia está em pauta.

MALCE: A Caatinga, muitas vezes, é um bioma totalmente esquecido, não é?

DF: É. Totalmente desconhecido e só existe no Brasil, se só existe no Brasil ele é único. Eu até digo, gente, não é que eu queira botar Tauá “lá em cima”, mas a questão é que se só existe no Brasil e não existe nenhum jardim botânico desse bioma, então nós vamos fazer o primeiro, o primeiro do mundo!

MALCE: Vocês já levaram essas ideias aos empresários?

DF: Não. Com os empresários não. Tivemos com o Sebrae. Nós não temos perna para correr para isso tudo, viu. Nós temos cabeças, mas a perna é curta. Então, a gente está esperando... eu quero que vocês, aonde estiverem, difundam essa ideia desse turismo científico, sítios arqueológicos, porque se eles forem visitados, eles vão ser defendidos.

MALCE: Dona Dolores, as fábulas sempre terminam com uma lição positiva. Há quem não goste, mas como a sua história é muito bonita, é um exemplo de vitalidade, de perseverança, então eu queria ouvir da senhora... vou fazer igual a Maria Gabriela: se a senhora tivesse que dizer um poema, um ditado, uma frase... o que a senhora diria aqui para nós?

DF: Olha, é porque eu não tenho aqui à mão. Eu tenho um poema que me retrata e em algumas partes ele diz assim: “eu não sei se as... já me branqueiam a fronte, nem se as rugas me enfeitam o rosto,... não sei que lá mais... que é por causa das lágrimas do meu desgosto... é uma coisa... mas não tá decorado... só sei que vivo...

MALCE: De quem é?

DF: É meu! [risos]. Tá lá em casa! Eu o escrevi em 1986, na Fazenda Oiti. Eu digo: “só sei que vivo, isso é o que eu sei, que vivo, eu renasço em todas as manhãs, com todas as sementes que se abrem em flor, no baile do adejar de todas as borboletas, eu.. eu nado nos riachos... nos balseiros de todos os riachos, aí eu vou dizendo... que não me lembro de tudo não... mas eu digo outra coisa que as meninas... [risos] eu me deito no leito de todos os amantes, eu gero em mim todas as gerações, alimento no meu seio todos os filhotes... só sei que numa parte eu digo...da Caatinga agreste eu sou... sim! E choro... e choro no caminhar de todas ... as retiradas, quando tão retirando, não é, os imigrantes... que enxu-

(...) “se me perguntarem... como é... se eu envelheci, eu respondo, eu sei que vivo. Envelhecer? Eu não sei! Eu não vi!”

go o meu pranto com todos os anjinhos, as criancinhas que morrem e tudo mais, tá até bonitinho mesmo! E... [risos] aí, eu digo, da Caatinga Agreste eu sou espinho e flor, sou terra, sou luz, sou sol, sou amor. E se me perguntarem... como é... se eu envelheci, eu respondo, eu sei que vivo. Envelhecer? Eu não sei! Eu não vi!*

Certeza

Não sei se as cãs branqueiam minha fronte,
Nem se as rugas já me marcam o rosto
E nem se o pranto já lavou m'ia face,
Demonstrando, assim, o meu desgosto.

Só sei:

Que renasço em todas as auroras,
Com todas as sementes
Que se rompem em vida;
Que brilho em todo raio de sol,
Nascente,

Que iridesce o orvalho,
Que do muçambê em flor

Tremeluz, pendente.

Que bailo no adejar de todas as mariposas,
Que canto no trinar de todos os canários,
Que salto no cascalho de todos os riachos,
Que nado no balseiro de todas as enxurradas,
Que faminta, me arrasto em todas as migrações,
E que choro no mugir de todas as "retiradas".

Que acolho em meu leito todos os amantes,
Que gero em meu ventre todas as gerações,
Que nutro em meu seio todos os filhotes,

Que velo, em sentinela, todos os “anjinhos” .
Da caatinga agreste, sou espinho e flor;
Sou mãe, sou filha, sou amante e fã;
Sou chuva e terra, sou morte, e amor.
Perdi, do tempo, a medida vã,
Do amanhã fiz hoje,
E do ontem, amanhã.
E, ao indagarem, se eu envelheci?!
Respondo:
Sei que vivo!!! Envelhecer? Não sei... não vi...

Dolores Feitosa



Valéria Laena

“[...] Considero impensável a gente trabalhar museu sem ter o aporte da Academia. São dois saberes distintos, claro que cada um tem uma maneira de trabalhar, vamos dizer assim, mas não tem por que um quase que negar o outro. A gente tem que encontrar um ponto de intersecção, para o museu deve ser essa a base que vai dar mais consistência e amplitude aos acervos e às exposições temporárias, para a universidade é outro campo a ser explorado. De mais a mais, no final das contas cada um tem o seu papel social que é servir ao público.”

MALCE: Quando você assumiu a gestão do Museu do Ceará, em 1993, o Estado estava preparado para lidar com as demandas da área museológica?

VL: Bem, eu acho que o pessoal do Iphan¹ falava um pouco a respeito desse trabalho ligado ao patrimônio, memória, museu. Eu tinha acabado de me formar realmente, o que se tinha de conhecimento sobre museus, museologia era uma coisa muito esparsa.

MALCE: E a sua monografia de conclusão do curso de História tinha a ver com essa temática?

VL: A minha pesquisa não tinha nada a ver com patrimônio museu, não, tinha a ver com patrimônio fotografia [risos]. Trabalhei numa galeria de fotografia, gostava de mexer com *slide*, com cromo, isto é, emoldurar, limpar, olhar imagens, e aí, encontrei um livro do Boris Kossoy² falando sobre os estúdios fotográficos no Brasil e os pouquíssimos no Estado do Ceará. A curiosidade por pesquisa, acho, foi despertada pela professora Valdelice Girão³... a professora Valdelice era aquela que pegava os alunos e levava pra o Arquivo Público [do Estado do Ceará]

1 Iphan – O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional é uma autarquia federal vinculada ao Ministério da Cultura, responsável pela preservação, divulgação e fiscalização do patrimônio, material e imaterial, histórico e artístico brasileiro.

2 Boris Kossoy – fotógrafo paulistano, historiador da fotografia, pesquisador, professor, crítico, museólogo e arquiteto; o livro a que se refere a entrevistada é: KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia brasileira – século XIX*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980.

3 Valdelice Girão – historiadora cearense, professora e colaboradora da Revista Brasileira de Folclore e da Revista do Instituto do Ceará, instituição da qual é sócia desde 1988.

para dar aula, lembro de uma vez, lá, que a gente encontrou o professor Geraldo Nobre⁴ se balançando numa cadeirinha de vime, aqui, acolá dava uma contribuição. Assim, alguns não gostavam, mas eu adorava, sinceramente. Então, dei umas paradas por conta das circunstâncias da vida. Mas, quando volto a estudar, já estava instigada por essa publicação que eu vi durante o trabalho que tive fora da faculdade, esse que falei na Galeria e estúdio do Gentil⁵ (Barreira) e da Patrícia Veloso⁶, a Foto Galeria. A minha história com a História, então, é uma breve monografia, tratando menos da fotografia como fonte, e mais de um levantamento dos estúdios que existiam na capital até os anos 1930. Nesse retorno às aulas encontro uma professora como a Valdelice, encontro a professora Simone (de) Souza⁷, que foi quem me carregou, entre aspas, para o Departamento de Patrimônio da Secretaria de Cultura e daí incentivou-me no caminho dos museus.

MALCE: Quer dizer, você começou pelo caminho da fotografia e acabou chegando à gestão de museus, algo que não estava nos seus planos iniciais.

VL: A gestão de museus, realmente, vamos dizer assim, foi circunstancial e eu aproveitei a oportunidade. A professora Simone de Souza foi consultada, me parece que para sugerir alguns nomes que poderiam assumir a direção do Museu do Ceará. Eu não me recordo agora exatamente quais eram, teve dois ou três nomes e ninguém aceitou o desafio, enfim, e eu fui meio maluca em aceitar. Na verdade, a palavra não é maluca, fui impetuosa, eu não sabia o tamanho do passo que eu estava dando. Porque, assim, eu cheguei num prédio que tinha sido recuperado, mas havia passado três ou quatro anos fechado, então, estava cheio de infiltrações. O acervo tinha ficado encaixotado por causa da

4 Geraldo da Silva Nobre (1924 - 2005) - jornalista, historiador, professor da UFC, sócio e presidente do Instituto do Ceará. Geraldo Nobre dirigiu o Arquivo Público do Estado.

5 Gentil Barreira - fotógrafo cearense.

6 Patrícia Veloso - produtora e editora cultural.

7 Simone de Souza - historiadora, professora do Departamento de História da Universidade Federal do Ceará - UFC.

mudança de um edifício para outro. Todos os funcionários de todas as outras casas da Secretaria da Cultura queriam ir para onde? Para aquele edifício que estava fechado, que não tinha chefe e não sei o quê. E aí eu chego lá e encontro os próprios funcionários do Museu e uma horda grande de outros funcionários, que tinham o direito de estar ali, porque eram concursados ou indicados, enfim, eu era muito inexperiente, achava ainda que dava para fazer tudo correndo, foi a minha segunda universidade, bem prática.

M: Só para esclarecer, qual era o prédio?

VL: O prédio da antiga Assembleia Provincial, que, afinal, foi o prédio que foi alocado para ser a sede do Museu Oficial do Estado. Quando cheguei, eu encontrei o acervo encaixotado e o prédio recuperado e tombado em nível federal, mas cheio de água. E o meu antecessor, o professor Osmírio Barreto⁸, havia ficado quase vinte anos no cargo e devia ter a idade do meu pai [risos]. No final, eu conheci uma outra pessoa com a idade da minha mãe, a Gisela Magalhães⁹, um foguetório criativo, uma chama que eu achei muito bom ter passado por mim, aprendi um “bocado”.

MALCE: Como foi que você conseguiu vencer as dificuldades, incluindo a inexperiência, e dar o primeiro passo como Diretora do Museu do Ceará?

VL: Apoio da Secretaria [de Cultura] e dos setores do patrimônio federal e estadual eu sempre tive. Ah, mas eu achava que ia ter a universidade comigo...

8 Osmírio Barreto – dentista e professor de História e Geografia da rede pública de ensino, foi Diretor do Museu do Ceará de 1971 a 1990.

9 Gisela Magalhães – arquiteta auxiliar de Niemayer na construção de Brasília, curadora de exposições e inovadora de realizações expográficas, que articulava de modo cenográfico: movimento; luz; som; obra de arte; e poesia. Deixou no Museu do Ceará a exposição de longa duração “Ceará Moleque Terra da Luz que história é essa?”.

MALCE: E teve?

VL: [A entrevistada balança a cabeça negativamente]

MALCE: E quanto tempo demorou para você descobrir isso?

VL: Breve. No primeiro ano.

MALCE: Uma das coisas fundamentais em todos os sentidos é o trabalho de equipe, incluindo as chamadas parcerias, porque você cresce junto, você não cresce só.

VL: Não, mas aí, também, eu tenho que fazer um *mea culpa*. Também não fui muito atrás, já que nesses primeiros anos as necessidades mais urgentes eram a reestruturação dos espaços, guarda e identificação dos acervos, o pessoal... Ainda assim... Considero impensável a gente trabalhar museu sem ter o aporte da Academia. São dois saberes distintos, claro que cada um tem uma maneira de trabalhar, vamos dizer assim, mas não tem por que um quase negar o outro. A gente tem que encontrar um ponto de intersecção, para o museu deve ser essa a base que vai dar mais consistência e amplitude aos acervos e às exposições temporárias, para a universidade é outro campo a ser explorado. De mais a mais, no final das contas cada um tem o seu papel social que é servir ao público.

MALCE: O trabalho tem que ser interdisciplinar, não é?

VL: Sempre é.

MALCE: Voltando à sua gestão no Museu do Ceará, sabemos como você encontrou a instituição quando chegou lá. Nós queríamos saber, agora, como você a deixou para o seu sucessor? Existe algo de que você se orgulha de ter deixado pronto?

VL: Uma porção de coisas. Era bom eu pegar o [risos] resumo do que a gente fez. Olha, recuperamos o mobiliário, o acervo em papel, uma

parte do acervo arqueológico e a classificação desse acervo, e do paleontológico. A gente fez uma reserva técnica com o pessoal do Departamento de Patrimônio, cujo projeto foi o primeiro exercício de uma empresa daqui, que agora não recordo o nome, em fazer trainéis, corredores e mezanino, enfim, para um espaço desse tipo e tombado. Deixamos a reserva técnica com armários, com termigrógrafo, com exaustor, desumidificador...com todas as condições.

MALCE: Quantos anos você passou lá [no museu do Ceará]?

VL: Deve ter sido... não...foi de 93 [1993] a 98 [1998] porque eu... a gente estava para inaugurar o Museu da Cultura Cearense e eu nem pude curtir muito ele, o Museu do Ceará. Eu estava reunindo a equipe para viajar ao Cariri para fazer a exposição experimental para o Dragão do Mar¹⁰, que foi *Admiráveis Belezas do Ceará* ou *O Desabusado Mundo da Cultura Popular*. Mas lá no Museu, fora a recuperação de acervo lembro que foram muitas as experiências bem sucedidas, como por exemplo, a de formação de público com vídeos num auditório mínimo que hoje é a sala Frei Tito, onde a gente apresentava vídeos de natureza diversa. O projeto formava uma plateia no horário do almoço. Tinha Elvis Presley, por exemplo, o mês inteiro...Gente, as pessoas saíam da sala e lotavam o corredor. Então, era sensacional a relação que o Museu tinha com o entorno, com as reservas que se possam atribuir ao entorno [risos], à circunvizinhança [risos], cambistas, vendedores de peixe em aquário, entre outros ambulantes, o povo ganhando a vida, né? Então, teve público também para breves cursos pagos do tipo “Introdução ao Estudo das Artes”, ao “Conhecimento de Gravura”, “Técnica em Desenho”, “Preservação de Acervos”, quando as turmas se formavam... Ah, eu me lembro, também, das primeiras experiências de “Educação Patrimonial” com a Fátima Façanha¹¹, e do seu vigor memorável utilizando, também, a Praça dos Leões. Lembro...

10 Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura - CDMAC.

11 Fátima Façanha - Socióloga e pesquisadora do Projeto Comida Ceará.

MALCE: Dependendo de cada caso, trabalhar com o entorno acaba se tornando, também, um outro tipo de responsabilidade, a exemplo do que o Centro Cultural Banco do Nordeste¹² vem fazendo já há alguns anos no centro da cidade.

VL: Lembro que a Berenice [Abreu]¹³ depois trabalhou muito bem, eu acho, com esse pessoal, com as prostitutas.

MALCE: Voltando à questão das suas realizações como Diretora do Museu do Ceará, quando nós entrevistamos o professor Régis Lopes, ele se mostrou, de certa forma, grato pelo fato de ter recebido a instituição com as condições mínimas de funcionamento de um museu em ordem, condições imprescindíveis ao desenvolvimento de um bom trabalho.

VL: Foi com a mesa pronta [risos], com a mesa posta, exatamente. Mas não deu para eu trabalhar, por exemplo, essa coisa das exposições, não houve tempo. Eu tinha em mente, por exemplo, que aquela sala virada pra a esquina da Rua Floriano Peixoto com a [Rua] São Paulo deveria servir para as exposições temporárias, mas, num outro sentido, o Régis queria trabalhar mais com a História. O que eu sentia é que naquele período a gente não tinha muitos locais para exposições, entendeu? O Palácio da Abolição¹⁴ não estava em tão boas condições, o Dragão do Mar não estava pronto, então a gente não tinha muitos locais para exposições de arte de uma maneira geral. Funcionava muito bem a galeria do Ibeu e só. Então, eu achava, enfim, que aquela sala poderia servir às mostras temporárias, para gente ter termos essa integração maior com os artistas plásticos da cidade, uma coisa, assim, separada da parte histórica e antropológica do museu. Mas olha lá eu aqui falando de uma ideia que tive no passado e que não aconteceu, mas sem o direito de comparar... cada um faz do seu jeito.

12 Localizado, assim como o Museu do Ceará, no centro da cidade de Fortaleza.

13 Berenice Abreu de Castro Neves – historiadora, professora do Departamento de História da Universidade Estadual do Ceará – UECE; foi diretora do Museu do Ceará entre 1999 e 2000.

14 Atual sede do Governo do Ceará, sediava à época algumas Secretarias de Estado, dentre elas a Secretaria de Cultura – Secult;

MALCE: Então, para você, os museus históricos, de modo geral, também podem ser lugar de artista, e não apenas os museus de arte, como se costuma pensar?

VL: Para mim, “caldo grosso para dar de beber” [risos], entendeu? Estou lembrando de uma música. Eu acho que, como já acontece no Dragão do Mar, com a interligação entre o Memorial¹⁵ e o MAC¹⁶, acho que não se deve engessar as coisas. Se a gente ficar rotulando demais... já é tão difícil trabalhar todo dia, imagine... tanta gente, tantos gostos, tantos públicos... e sala temporária é temporária.

MALCE: E como foi sair da direção de um Museu Histórico para assumir a gestão do Museu da Cultura Cearense? Foi algo também circunstancial?

VL: Não. Aí, já começou a paixão por outro tipo de museu, a céu aberto, porque fui ao Cariri pensando na formação de uma equipe para uma exposição temporária aqui numa das galerias do MCC...

MALCE: O que estava para ser inaugurado?

VL: Sim, o Centro Cultural e uma exposição que seria a inaugural, uma exposição experimental. E estava com pessoas com as quais me sentia muito segura com relação ao conteúdo e aos trabalhos já realizados em exposições e museus: a Dodora [Guimarães]¹⁷; o Osvald Barroso¹⁸; a Margarita Hernández¹⁹; e o André Scarllazari²⁰. E era o seguinte, juridicamente o IACC ainda não existia, o Dragão estava em construção e ainda demorou alguns anos, não é? Então, assim, o que nós tínhamos

15 Memorial da Cultura Cearense - MCC.

16 Museu de Arte Contemporânea - MAC.

17 Dodora Guimarães - especialista cearense em artes plásticas, curadora e consultora de artes.

18 Osvald Barroso - poeta, jornalista, folclorista, teatrólogo e sociólogo cearense com muitos trabalhos desenvolvidos na Região do Cariri.

19 Margarita Hernández - museóloga e cineasta cubana.

20 André Scarllazari - arquiteto e cenógrafo carioca, museógrafo da exposição Vaqueiros.

"[...] eu acho que a história do Museu do Ceará é muito prisioneira de si mesma."

dentro da Secretaria de Cultura do Estado? A Associação de Amigos do Museu do Ceará, digo, como instrumento jurídico para que um dos museus do Dragão pudesse acontecer, o que veio a ser o MCC, porque para a inauguração do edifício do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura ele teria que abrigar essa exposição experimental que foi "Admiráveis Belezas", lembram? No MAC, "Dragões e Leões", com curadoria do Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos. Então, mas para o MCC era preciso formar equipe, viajar, comprar acervo, era preciso correr contra o tempo, e como eu estava dizendo... foi feita uma reunião com os sócios da Associação de Amigos do Museu, colocando a questão do museu oficial apoiar esse novo empreendimento, esse novo museu dentro do Dragão. Naquele momento, havia os prós e os contras, imagine, ainda em relação à construção do Dragão do Mar, a finalização de uma obra que alguns torciam para que virasse um elefante branco, enfim, mas deu tudo certo no final, inclusive a Associação depois doou o acervo adquirido por nós para cá. Foi aprovado um projeto pelo FEC²¹ para formar essa exposição do Cariri; e, também, coletar acervo para a exposição "Vaqueiros", que veio logo a seguir. E é por isso que eu digo que a passagem, aí, já não foi mais circunstancial. Circunstancial pode ter sido a primeira vez, quando eu assumi o Museu do Ceará, mas essa foi uma paixão por outro tipo de acervo, porque eu acho que a história do Museu do Ceará é muito prisioneira de si mesma. Aqui, a gente pode formar acervo toda hora com temática de diferentes culturas o tempo todo. Eu me lembrei agora de que, assim que a gente entrou no Museu do Ceará, o bode Iôio²², deu pra perceber que o bode era a peça que mais interessava ao público [risos], tipo assim: "Ah, é aquele museu, então cadê o bode?" Isso, claro, fora o transeunte que, às vezes, passava e se benzia em frente ao prédio do Museu, pensando que era uma igreja. Aí o que

21 FEC – Fundo Estadual da Cultura.

22 Paulo Sérgio Bessa Linhares – jornalista e sociólogo cearense. Assumiu o cargo de Deputado estadual, além de ter sido Secretário estadual de Cultura por duas vezes. Era o Secretário à época da concepção do Centro Dragão do Mar;

eu fiz? Como o prédio precisava de reparos, uma parte ficou fechada, eu deixei o acervo lá em cima, e embaixo, botamos o bode Ioiô na porta do museu, só que ele estava sem o rabo. Então, a pergunta da hora ficou sendo “cadê o rabo do bode Ioiô?” E isso ficou rolando na imprensa [risos]. Eu sei que, na sequência, chamei um taxidermista, arranjamos um rabo para o bode Ioiô e foi feito o trabalho de restauro. Restauramos, também, tudo o que dava para restaurar. O primeiro serviço foi serviço que não aparecia, uma passarela para segurar esse vazamento todo que tinha na cobertura. Foi o primeiro recurso que teve, e eu acho que foi com o Ministério da Cultura, por conta do prédio tombado e tal. Estou me lembrando de alguns outros casos curiosos. Lembrei-me também, de que, quando cheguei ao Museu, tinha um tacape que o guarda usava para matar rato, entendeu? Quem devia zelar, destruía. Era tudo muito louco, estava tudo muito espalhado. Sabe como foi o meu aprendizado? Foi por telefone, lembrem-se de que não existia internet. E o Museu do Ceará foi uma das primeiras casas da Secult em que entrou computador. Então, foi assim um passo a passo, mas bem estruturante.

“[...] quando cheguei ao Museu tinha um tacape que o guarda usava para matar rato [...] Quem devia zelar, destruía.”

MALCE: Entendemos, foi tudo meio que “no braço”, não é? Agora, falando, por exemplo...

VL: Mas eu tinha apoio. Tive o apoio que é dado à uma pessoa sem experiência, entendeu? Antes, eu trabalhei rapidamente como serviço prestado no Patrimônio da SECULT, com a Simone [Souza], devia ser na gestão do Augusto [Pontes], e depois na do Paulo Linhares²³ que me apoiou, quer dizer, acreditou. E assim, eu tiro o chapéu para a criatura, claro... Basta dizer que se pode falar na Secretaria de Cultura em antes e depois da gestão do Paulo Linhares.

23 Exposição Geijitsu Kakuu, do artista fictício Sousosareta, no MAC, de janeiro a março de 2006.

“[...] eu acho que é uma elite que fala sobre consumo cultural, museologia [...] no geral, ainda tem a pessoa que vai passar lá na frente do Museu do Ceará e vai perguntar pelo rabo do bode, sim.”

MALCE: Nós precisamos sonhar grande, pelo menos cem sonhos pra conseguir realizar cinquenta, quando muito. Nós sabemos que no serviço público tem que ser assim, aliás, em tudo. Mas queremos te perguntar uma coisa: que leitura você faz hoje daqueles tempos da sua gestão no Museu do Ceará? Nos parece mesmo curioso a imagem de você organizando a catalogação do acervo, montando uma reserva técnica e a imprensa ocupando espaço com o paradeiro do rabo do bode loiô.

VL: É, no início era assim mesmo [risos].

MALCE: No início sim, mas você acha que se isso acontecesse hoje, a imprensa daria a mesma dimensão ao fato? As pessoas estão mais preparadas pra entender e falar sobre “cultura”?

VL: Não, eu acho que é uma elite que fala sobre consumo cultural, museologia. A imprensa mesmo, outro dia caiu numa pegadinha e deu uma dimensão tal a obra do Yuri Firmeza no MAC²⁴, por exemplo, mas no geral, ainda tem a pessoa que vai passar lá na frente do Museu do Ceará e vai perguntar pelo rabo do bode, sim.

MALCE: E vai continuar se benzendo?

VL: E eu acho que o museu tem que trabalhar é para o cara que passa lá e se benze confundindo o museu com uma igreja, mais do que para a nossa elite. Tem que usar, sim, entre aspas, a nossa elite intelectual para atraí-la aos núcleos de pesquisa do museu, para refletir sobre a história, para trabalhar com arte, para comprar artesanato e, enfim, para trazer curadores, trazer experiências de outros planetas [muita ênfase; risos].

MALCE: Essa é uma discussão importante, trazer pessoas de outros lugares para o nosso ambiente de trabalho faz a “roda girar”, não é?

24 Primeira exposição de longa duração do MCC, de agosto de 1998 a fevereiro de 2007, visitada por cerca de 720 mil pessoas.

VL: E fazer os nossos profissionais saírem um pouquinho também, entendeu? A gente não tem dinheiro nem para comprar livro!

MALCE: Se não tem dinheiro pra comprar livro, como é que vai conseguir sair para outros lugares?

VL: Sabe, ver os museus do Brasil, ver outras experiências de sucesso, até pra ver que a gente também acerta muito.

MALCE: Bom, a gente está até agora falando sobre o início dos anos 90 [1990], mas vamos dar um salto e passar para o final da década, lá para 1998?

VL: 98 [1998] que é o comecinho do Centro Dragão do Mar, não é?

“E eu acho que o museu tem que trabalhar é para o cara que passa lá e se benze confundindo o museu com uma igreja [...]”

MALCE: É. Como é que foi essa mudança, de lá pra cá? Quais eram as principais diferenças entre os dois espaços [o Museu do Ceará e o Centro Dragão do Mar]? Como foram as discussões conceituais em torno das primeiras exposições montadas aqui no MCC? Quais as exposições inaugurais?

VL: *Admiráveis Belezas do Ceará* ou *O Desabusado Mundo da Cultura Popular*²⁵, que é um título retirado de um cordel [risos], que eram os artesanos e seus artefatos, e *Vaqueiros*²⁶, uma temática que foi pesquisada e transformada em exposição. Para a primeira, foi escolhida uma região realmente emblemática que é o Cariri, lugar de romaria e de várias festas, já se sabia do rico artesanato, dos artistas, inclusive alguns consagrados e, sem muita discussão, tivemos que correr a campo, correr contra o tempo. Na segunda, já houve uma reflexão sobre a eleição do tema e uma investigação mais profunda sobre o mesmo para depois partir para a pesquisa de objetos, pessoas etc. Aí, escolhemos exibir

25 Segunda exposição de longa duração, exposta desde abril de 1999.

26 Pesquisa sobre os sistemas alimentares cearenses reunindo objetos, fotografias e entrevistas para geração de produtos como exposições, publicações, documentários, etc.

uma das culturas que já foi muito forte economicamente no Ceará, e que deu origem a cidades que vêm se modificando no tempo, mas que têm aquela figura do “cavaleiro encourado”, como dizia o Oswald [Barroso], o vaqueiro.

MALCE: Foi muito difícil, digamos assim, constituir conceitualmente ambas as exposições? Porque o Dragão do Mar estava assumindo uma posição que se pode dizer carregada de simbolismos nas duas exposições, concorda?

VL: Pois é. Mas, hoje, com esse distanciamento, é que a gente vê o quanto era emblemático, não é? Falando de tradição/tradução/transformação. Mas Vaqueiros estava pensada para ser exposta durante dois anos, esse seria o período das exposições de longa ou média duração, no máximo o dobro disso. A ideia era a de a cada dois anos a gente continuar com as temáticas relativas ao homem cearense e suas culturas. Então, seria uma exposição sobre vaqueiros, uma exposição sobre jangadeiros, uma exposição sobre rendeiras, uma exposição sobre o caju, uma exposição sobre a mandioca etc e tal, entendeu? Por mil e outras razões a coisa não aconteceu exatamente assim, talvez pela localização das galerias, que são as salas temporárias que obrigaram a gente a inventar outra dinâmica no exercício de criar e receber exposições... e, também, o tempo vai mostrando outras formas de trabalhar. Por exemplo, com o projeto Comida Ceará²⁷, que relaciona os alimentos que temos, os mais consumidos etc., uma boa ideia para o final da exposição, como uma vez brincou Raul [Lody]²⁸, é “o visitante comer o museu”, assim, se não tiver uma exposição sobre mandioca, vai ter farinha para o povo levar [risos].

MALCE: Aproveitando que estamos falando em exposições, o Museu da Língua Portuguesa foi assunto recorrente em duas

27 Raul Geovanni da Motta Lody – antropólogo, museólogo e professor carioca, especialista nas religiões, religiosidades e costumes afro-brasileiras; consultor especial do projeto Comida Ceará, é criador do Museu da Gastronomia Baiana e representa o Brasil na *International Commission on the Anthropology of Food (Icaf)*.

28 Entrevistas com Régis Lopes e com Cristina Holanda.

outras entrevistas que fizemos para este livro. Esse museu tem suscitado algumas controvérsias em todo o país, não é? Porque museu pressupõe acervo, pressupõe reserva técnica...

VL: E [o Museu da Língua Portuguesa] é mais cenário, não é?

MALCE: É mais cenário. E, por isso mesmo, pergunto se você acha que ele poderia ser chamado de museu?

VL: Olha, eu acho que se é para o bem do público a gente apresentar um assunto e ele ser compreensivo, então eu não sou contra. Eu acho que o museu está meio que voltando à coisa bem primeira de centro cultural [risos]. Centro de tudo. Museu e escola estão se aproximando, cada um com o seu papel educativo. Eu acho que esse tipo de instituição tem que ser um espaço bem aberto, inclusive com relação aos tipos de acervo, às vezes, por exemplo, uma imagem ou uma voz comunica mais do que uma peça.

MALCE: Por falar em abertura, hoje o Ministério da Cultura tem um pensamento, digamos, bastante liberal com relação ao que pode ser museu; considera, inclusive, que tudo pode ser museu. Um movimento como o indígena, por exemplo, pode ser museu e tudo mais. Você concorda com esse pensamento?

VL: Vocês conhecem os últimos trabalhos que eu tenho realizado no Memorial da Cultura Cearense? Tem a ver, claro, com documentação, com essa problemática que envolve pesquisa, mas tem a ver com cinema [risos], tem a ver com fotografia, tem a ver com várias linguagens. Eu, aqui, sem modéstia nenhuma, digo que o trabalho, por exemplo, que a Márcia [Moreno], que é a gerente do Memorial, está fazendo junto aos deficientes visuais e surdos é super interessante e acaba que não é só um trabalho de aproximação do museu com esse público e com quem trabalha com ele, é um aprendizado mútuo. Vou fazer a propaganda porque não existe ninguém aqui dentro do Ceará que esteja fazendo um trabalho como o que a gente está fazendo, está entendendo?

"[...] não existe ninguém aqui, dentro do Ceará, que esteja fazendo um trabalho como o que a gente está fazendo. [...] Eu acho que a gente tem que ser 'glocal'" [risos].

Sim, mas faz porque tem o apoio da Associação dos Cegos, da Sociedade de Assistência aos Cegos, do Instituto dos Cegos, do Instituto dos Surdos etc, e também dos artistas, dos professores... então, no mínimo, nossas exposições tem legendas e textos em *braille*, tem um vídeo em libras, têm o serviço do monitor educador e, quase sempre, uma ou mais obra acessível ao contato por outros sentidos que não apenas a visão. É assim. Então, eu acho que não existe dentro do nosso cotidiano essa divisão. Você não tem que ficar amarrado nem em "A" nem em "B", porque senão você não faz nada acontecer. Eu acho que a gente tem que ser "glocal" [risos]. Por exemplo, falando em museus comunitários a gente incentiva um trabalho de criação, entre aspas, de núcleo de memória com

a população jovem aqui da circunvizinhança, com o Poço da Draga, o Arraial do Moura, o Mucuripe. Então assim, é uma ação museal? Eu acho que sim. É ação museal. A gente vai deixar, vamos dizer assim, essa sementinha, e aí vai sair de lá...

MALCE: Você não pode ser tutor o tempo inteiro, não é?

VL: Exato. Então, se depois eles vão fazer uma casa de memória, se eles vão pegar a senhorinha "X" que faz cocar e vão fazer, sei lá, um trabalho de oralidade com ela, ou um filme com ela, aí é uma outra questão. Mas eu acho que a gente fez um pouco do nosso papel de museu, entendeu? De fomentar esse senso de patrimônio, de alargar... de despertar o horizonte dos jovens para questões que têm a ver com patrimônio ou identidade, memória, diferenças... Ainda mais numa instituição que tem o aporte do Estado, entendeu? Uma instituição que recebe um público considerável por mês de escolas públicas, mais do que de escolas privadas.

MALCE: Voltando à exposição *Vaqueiros*, ela era pra ter durado dois anos e acabou ultrapassando esse período, e por desconhecimento dos percalços, muita gente acaba rotulando a ex-

posição *Vaqueiros* dizendo: “será que a identidade do cearense gira, apenas, em torno dos vaqueiros?” Não esquecendo que esse conceito de identidade é algo complicado de se lidar. As pessoas desconhecem que havia uma proposta, como você falou antes, de depois de *Vaqueiros* fazer novas exposições com outros temas. Como você encara as críticas?

VL: Então, no serviço público você planeja, por exemplo, fazer uma organização de acervos, mas você não faz de imediato, faz no passo a passo. Você tem dois museus num complexo cultural como esse, mas você não tem um museólogo. Quantos museólogos você tem aqui dentro do estado do Ceará? Quantos museus têm seus acervos realmente preservados, classificados como deve ser? Quantos têm Plano Museológico? Por falar nisso, o MCC tem. Então, assim, se vai caminhando num passo a passo, mas com firmeza, crítica sempre vai ter, sempre vai ter alguém dizendo que faz melhor.

“[...] Na área da cultura em geral, não só nos museus, existe muito essa coisa da ligação afetiva com seu objeto de interesse.”

MALCE: Aqui [no Ceará] não tem nem curso de Museologia!

VL: Graças a Deus em alguns estados do Nordeste já tem, me parece que Sergipe, Pernambuco e Bahia. Então, as pessoas ainda trabalham muito no amadorismo, infelizmente. As pessoas trabalham muito por paixão, que eu acho que é isso que move, não é? Na área da cultura em geral, não só nos museus, existe muito essa coisa da ligação afetiva com seu objeto de interesse.

MALCE: Por falar em objeto de interesse, você acha que as políticas públicas do Estado tem tratamento diferenciado com relação ao Museu do Ceará e ao Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura? Fazemos essa pergunta porque nós sabemos que o Dragão do Mar tem uma visibilidade muito maior, não é? Um apelo bem maior junto ao público, e mesmo junto ao turista. De certa forma, isso facilitaria mais a conquista das demandas?

VL: Não. Eu acho que independe. Tem muito a ver com gestão mesmo, entendeu? Editais têm aí todo dia. A vida hoje está muito mais fácil para gente do que nos anos 90 [1990]. É claro que são editais pequenos, não é? E nem sempre a gente consegue chegar nos editais maiores, tendo o Brasil todo na disputa. Mas, nos museus do Dragão, por exemplo, já fomos contemplados através da CAIXA, BNDES, PETROBRÁS, contemplados com mobiliário para a reserva técnica, a classificação de acervo, aquisição de obras, os que eu me lembro agora. Pode ser, talvez, que num julgamento desses o museu que atraia mais do que o outro pese mais, claro. Eu sei que para cá é ótimo o museu fazer parte de um complexo cultural super visitado, mas daí a responder se há privilégios, não sei.

MALCE: Falando em visibilidade e visitantes, vocês fazem pesquisa de público?

VL: Se não me engano, o Dragão, o IACC faz, anualmente, uma pesquisa quanto ao número de público por equipamento. Fizemos uma pesquisa nos museus, no ano passado, pesquisa Perfil Opinião, quer dizer, conhecer o público para além da quantidade, saber quem ele é, o que espera encontrar. Consultamos a Luciana Sepúlveda²⁹, era um trabalho em parceria com a Fundação Fiocruz³⁰, com o Observatório de Museus e Centros Culturais, com o IBRAM e com o Museu de Astronomia e Ciências Afins. A ideia era analisar o público da exposição “Na Ponta dos Dedos”, no MCC, dando destaque para o deficiente visual e para algumas exposições do MAC, destacando “Pra Começo do Século”. Então, é tudo muito pontual, porque, obviamente, em se falando de órgãos públicos, primeiro se precisa saber a quantidade, não é?

MALCE: Voltando à questão do público, me interessa ouvir de

29 Luciana Sepúlveda Köptcke - museóloga, diretora do Observatório de Museus e Centros Culturais (OMCC) da Fiocruz.

30 Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz) - instituição de ciência e tecnologia em saúde vinculada ao Ministério da Saúde.

você, que está há quase vinte anos à frente de instituições museológicas, se há alguma mudança na relação dos jovens com o museu? Você acha que eles ainda veem os museus como um lugar sagrado, afastado do seu cotidiano?

VL: Eu acho que não, pelo menos no Dragão do Mar eu não sinto isso, até com base na pesquisa que eu acabei de citar a gente observa que o jovem frequenta muito o MAC. Isso se dá não só por conta da localização, mas, também, por indicação de amigos.

MALCE: Mas o dragão do Mar já conquistou o seu espaço, já virou uma marca, já está consolidado.

VL: Eu acho que o Dragão [do Mar] meio que foi adotado pela população. Mas é claro que a gente já percebe que, para entrar nos museus do Centro Dragão do Mar, mesmo perguntando do que se trata, nem todo mundo entra, mesmo os museus sendo gratuitos.

"[...] para entrar nos museus do Centro Dragão do Mar [...] nem todo mundo entra, mesmo os museus sendo gratuitos."

MALCE: Por que você acha que isso acontece?

VL: Eu acho que tem a ver com a bagagem pessoal de cada um. E ninguém foi acostumado. Com relação aos pais de família, por exemplo, alguns vêm ao museu só depois de o filho ter vindo com a escola. Então, é uma coisa que agora é que está se tornando meio que cultural [o sair para ver exposição no museu]. A gente pergunta, por exemplo, "o namorado e a namorada, quando vão sair, eles vão para o museu?" Não, eles vêm para o Dragão do Mar, vão para a Praça Verde, vão para o cinema. Os dois edifícios são super abertos, tem uma passarela que os une, mas a gente tem que ter um outro atrativo além dos museus, entendeu? Ainda assim, eu acho que, respondendo à sua pergunta, que sim, o jovem está vendo com outros olhos os museus. A sorte, aqui, é que algumas exposições extrapolam os muros do museu. Então, as-

sim, têm exposições, como por exemplo, a do Sérvulo Esmeraldo³¹ que aconteceu não apenas nas galerias do Memorial da Cultura Cearense, que são essas duas que unem as passarelas que levam ao MAC, mas aconteceu ao mesmo tempo, também, na Praça Verde, aconteceu lá na outra praça. Então, a pessoa que já tinha visto um pouquinho do lado de fora podia se dirigir ao museu porque já tinha tido aquele incentivo para entrar.

MALCE: Dentre todas as exposições que foram feitas no Centro Dragão do Mar, é possível nomear aquela a partir da qual tudo mudou, ou seja, que teria sido um marco? Foi a exposição *Vaqueiros*?

VL: Vaqueiros é um marco mais por causa do público; e, também, como um aprendizado para gente que trabalha em museus de como fazer e como não fazer uma exposição, uma busca por metodologia de trabalho.

MALCE: Você poderia detalhar “o fazer e o não fazer”?

VL: Por exemplo; sair para o campo com tudo pensado em termos de entrevistas e aquisições, mais preparados para enfrentar surpresas. Outro exemplo: não encomendar nada sem recurso assegurado, coisas assim. E na exposição *Vaqueiros* há ressalvas quanto a algumas colocações, hoje a gente poderia modificar, não é?

MALCE: O que, por exemplo?

VL: O vaqueiro não é o cearense primordial, por exemplo. Essa assertiva é estúpida. Aí vem o índio dizer “Ei, eu estava aqui antes. Cadê o meu museu?” [risos].

31 Sérvulo Esmeraldo – escultor, gravador, ilustrador e pintor cearense; a exposição aconteceu de setembro a novembro de 2008.

MALCE: E o vaqueiro também, hoje em dia, tange o gado em cima de moto.

VL: Isso mesmo. Pois, então, tem-se algumas colocações discutíveis no texto da exposição, mas eu lembro agora de outros pontos de vista, por exemplo, no filme Nação de Gente, o curta de Tibico Brasil e da Margarita Hernandez, que acompanha a exposição, são três os vaqueiros, para um deles é mais prático a moto. Acontece, não é?

MALCE: Mas é bacana isso também, você saber que deu tudo de si, mas que poderia ter sido diferente, ter ficado melhor. É bom reconhecer as falhas eventuais que cometemos.

VL: Olha, eu acho que quando a gente aprende com as coisas que realiza o aprendizado é muito mais... fica para vida toda, é mais profundo, sei lá. Mas, enfim, só para dar uma geral nas exposições realizadas, então teve Vaqueiros, que realmente foi um marco, teve *Admiráveis Belezas...* Ai gente, que coisa! Faz é tempo mesmo! Foi em 98 [1998], na abertura o Zé Tarcísio³² fez uma instalação sobre o litoral e o sertão. Uma exposição muito bacana que eu achei foi a *Chico Albuquerque*³³. Por quê? Porque Seu Chico Albuquerque é um marco na fotografia cearense, um marco na publicidade do Brasil e foi uma retrospectiva do trabalho dele, um amor de figura, uma pessoa que repassava os seus conhecimentos para os fotógrafos jovens e era super respeitado na cidade. E, aí, a população teve a possibilidade de ver uma exposição com vídeo, palestra e além do que, ele foi homenageado em vida. A exposição foi muito bem cuidada, trabalho da Patrícia Veloso e da

“[...] O vaqueiro não é o cearense primordial, por exemplo. Essa assertiva é estúpida.”

32 José Tarcísio Ramos (Zé Tarcísio) – pintor, escultor, cenógrafo e figurinista cearense; as instalações Litoral e Sertão ficaram em exposição de agosto a dezembro de 1998 e receberam um público estimado de 32.000 pessoas.

33 Francisco Afonso de Albuquerque (Chico Albuquerque), 1917–2000 – fotógrafo cearense; a exposição Chico Albuquerque aconteceu de janeiro a setembro de 2000, com mais de 70.000 visitantes.

Rosely Nakagawa.³⁴ Então, eu acho que foi super legal, porque quem não conhecia Seu Chico [risos], conheceu.

MALCE: Seu Chico era mesmo especial.

VL: E gostava de conversar sobre fotografia, mas não conversar falando dos teóricos. Seu Chico conversava muito livremente, sabe. Outra exposição que tem a ver com fotografia é Benditos, do Tiago.³⁵ Foi o resultado de um trabalho que ele fez lá na Região do Cariri. Ele fez um livro com as romarias da região, e na exposição tinha uma imagem do Padre Cícero cheia de fotografias 3X4 e o público ia deixando mais, assim como faz em Juazeiro do Norte. Olha aí de novo o museu se confundindo com lugar sagrado... Aí teve a exposição Mar de Luz³⁶, que uma parte dela foi para Dinamarca. Quê mais? De fotografia teve outros cearenses consagrados como o Celso Oliveira³⁷; o Gentil Barreira³⁸ e o Zé Albano³⁹; e teve documentais do Claro Jansson, um pioneiro sulista;⁴⁰ o acervo fantástico da Aba Filme; o do Benjamim Abraão⁴¹, que é o filho do Seu Chico; o Ricardo Albuquerque fez *Cangaceiros*⁴²; a exposição do Ricardo Welton⁴³, que passou pelo Cariri nos anos 70

34 Rosely Nakagawa – arquiteta paulista, curadora de fotografia.

35 Tiago Santana – fotógrafo cearense, especializado em fotografia documental; A exposição Benditos esteve no MCC de outubro de 2000 a março de 2003, reunindo um público de 47 mil pessoas.

36 Exposição *Mar de Luz – coletiva de fotógrafos cearenses*, de março a junho de 2001, com 15 mil visitantes.

37 Exposição *Reflexões*, de março a maio de 2007, com 12 mil visitantes.

38 Exposição *Diante dos Olhos*, de agosto a novembro de 2004, com 22 mil visitantes.

39 Exposição *José Albano 40 Anos de Fotografia*, em 2010.

40 Exposição *Claro Jansson: o Fotógrafo Viajante*, em março de 2004 com quatro mil visitantes.

41 Benjamin Abrahão Botto (c. 1890–1938) – fotógrafo sírio-libanês-brasileiro, responsável pelo registro iconográfico do cangaço no Nordeste do Brasil.

42 Exposição *Cangaceiros*, de maio a agosto de 2008, com um público estimado de 26 mil pessoas.

43 Richard “Dick” Welton – fotógrafo americano que trabalhou no Rio de Janeiro por quase duas décadas, exibiu imagens da primeira viagem ao Cariri no Museu de Arte Moderna do Rio em 1972. A exposição *Cariri Revisitado* em Fortaleza aconteceu de setembro a novembro de 2008, com público de 36 mil visitantes.

[1970] e depois, em 2008, repetiu o percurso, era a fotografia do Dick e peças do acervo do MCC...

MALCE: Vocês têm uma programação anual de exposições?

VL: Olha, de três a quatro temporárias.

MALCE: Três a quatro temporárias por ano?

VL: É, por ano, nas galerias da passarela. Ah, a primeira individual do Francisco de Almeida⁴⁴, teve Marieta⁴⁵, que era a mãe do Zé Tarcísio, uma tapeçaria com retalhos que ela apresentou só no Rio de Janeiro, nos anos 70 [1970], um trabalho fantástico, multicolorido, junto com a coleção de ex-votos do Zé Tarcísio, que depois o Emanuel Araújo⁴⁶ comprou. É, e nem sempre a gente pode comprar acervo, por exemplo, os tapetes da Marieta são a cara do Memorial...

MALCE: Mas isso é muito frustrante, não?

VL: É. Exatamente, porque o museu não é só exposição, então teria que ter uma reserva para o acervo...

MALCE: Uma política de acervo.

VL: Exatamente. Uma política para cada um dos seus núcleos, não só para o acervo, mas para pesquisa, para o núcleo de mediação socio-cultural. Agora, por exemplo, os xilógrafos, o pessoal que veio para

“É, e nem sempre a gente pode comprar acervo, por exemplo, os tapetes da Marieta são a cara do Memorial...”

44 Francisco de Almeida - gravador cearense; Gravuras de Francisco de Almeida, de outubro a dezembro de 2003, com 15 mil visitantes.

45 Marieta Ramos de Oliveira; exposição *Tapeçaria com Retalhos* de dezembro de 2003 a janeiro de 2004, com 18 mil visitantes.

46 Emanuel Alves de Araújo - escultor, desenhista, ilustrador, figurinista, gravador, cenógrafo, pintor, curador e museólogo baiano. Foi diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo de 1992 a 2002.

compor a xilogravura nordestina⁴⁷, alguns deles três: o Zé Lourenço, o João Pedro e o Stênio Diniz⁴⁸ estão querendo vender as suas matrizes. E quem vai comprar? A Universidade da Paraíba, que tem dinheiro agora. Se bem que, depois de dez anos a gente teve recurso para comprar uma coleção de brinquedos⁴⁹, que estava disponível para o Brasil e acabou aqui. E, agora, estamos fazendo o projeto *Comida Ceará*, que também implica na coleta de peças e vai precisar de recurso. É um desafio você apostar num projeto que tem essa amplitude... Então, assim, eu devo é levantar as mãos aos céus, enfim. Mas voltando aqui para a relação das exposições, na sequência, apresentamos um trabalho sobre os ambulantes de Fortaleza com as pinturas do Sérgio Pinheiro.⁵⁰ Cadernos de Viagem, que foi um trabalho que um artista paulista chamado Rubens Matuck⁵¹ fez pelo Brasil desenhando paisagem, bicho e gente em aquarela. Aí teve o Hélio Rola, com *Cidades*.⁵² Ah, uma exposição sublime foi a da família Dumont,⁵³ *As bordadeiras*, são uma mãe e cinco filhos que bordam em Minas Gerais. Aqui no Ceará, tem uma, a Martha. Essa família ilustra livros do Ziraldo, do Thiago de Mello⁵⁴, Rubem Alves⁵⁵,

47 Xilogravura Nordeste - exposição com curadoria de Bené Fonteles, de março a julho de 2012. Os xilógrafos a que se refere são de Juazeiro do Norte.

48 José Lourenço Gonzaga (Zé Lourenço), João Pedro Carvalho Neto (João Pedro do Juazeiro) e Stênio Diniz - xilógrafos cearenses.

49 Brinquedos populares que pertenciam à coleção da pesquisadora gaúcha Macao Goes. A Coleção de brinquedos Macao Goes é composta por 1.620 peças.

50 Francisco Sérgio Sales Pinheiro (Sérgio Pinheiro) - pintor cearense; Exposição Ambulantes de Fortaleza, de maio a agosto de 2007, com público de 18 mil visitantes.

51 Rubens Matuck - ilustrador, gravador, pintor, escultor, desenhista, designer gráfico e professor; a exposição Cadernos de Viagem foi vista por 12 mil pessoas de dezembro de 2004 a fevereiro de 2005.

52 Francisco Hélio Rola (Hélio Rola) - pintor, desenhista, gravador, escultor e poeta cearense; a exposição Cidades de Hélio Rola ocorreu de março a abril de 2005, com quatro mil visitantes.

53 O grupo Matizes Dumont, de Pirapora, Minas Gerais, é formado pela mãe Antônia Dumont e cinco filhos: Ângela, Marilu, Martha, Sávvia e Demóstenes.

54 Amadeu Thiago de Mello (Thiago de Mello) - poeta amazonense.

55 Rubem Alves - psicanalista, educador, teólogo e escritor mineiro.

Marina Colasanti⁵⁶. Ah, uma exposição que eu acho que foi um marco foi Retrato Popular,⁵⁷ que vai sair em livro agorinha com proposta de se tornar itinerante. Essa exposição aconteceu na virada de 2005 para 2006 e foi super legal porque resultou num documentário, que é o *Câmara Viajante*⁵⁸, do Joe Pimentel. Nessa exposição, a gente busca essa fotografia que não é lembrada por museus, centros culturais, galerias, que é essa fotografia pintada, a fotografia ambulante do monóculo e do lambe-lambe. Uma fotografia que está desaparecendo, porque o retrato pintado está sendo substituído pelo *Photoshop*, pelo computador. O cavalete quase ninguém usa mais, e o lambe-lambe já não existe, porque os químicos e o papel já não são mais fabricados. E o monóculo ainda tem um pouquinho, mas também está desaparecendo pelo mesmo motivo. Nessa exposição eu tive a companhia de um estudioso no assunto, o Titus Riedl.⁵⁹ E nessa exposição a gente fez o quê? A galeria do Julio Santos⁶⁰, meio que se transportou para cá nos três meses da exposição. Durante a semana, o Julio e mais cinco profissionais ficavam fazendo o retrato pintado do visitante que o solicitasse, e essa pessoa ainda tinha a oportunidade de aprender a técnica da fotopintura. E nos finais de semana, a gente revezava os monoculistas de Canindé e Juazeiro. Então, nos finais de semana quem viesse ao Dragão do Mar poderia fazer uma fotografia sua no lambe-lambe, por exemplo, e deixar esse 3X4 para o Julio fazer um retrato pintado e fazer também um monóculo e deixar o seu monóculo numa árvore que a gente fez igual a que o pessoal faz para vender monóculos nas romarias, uma árvore de madeira... Então, foi uma exposição que deu muito prazer fazer,

“[...] Essa temática do retrato popular apareceu no museu, legal, apareceu num catálogo, legal, apareceu um filme, legal, mas mais legal ainda seria se a gente pudesse continuar transmitindo essa prática.”

56 Marina Colasanti – escritora e jornalista ítalo-brasileira.

57 *Retrato Popular* - exposição em exibição entre dezembro de 2005 e março de 2006, com público de vinte mil visitantes.

58 *Câmara Viajante* - documentário premiado no Programa Petrobrás Cultural 2004 /2005.

59 Titus Riedl - pesquisador da iconografia brasileira e cultura popular no nordeste. Tem formação em Letras, Africanística e História na Alemanha. É mestre em Sociologia no Ceará.

60 Julio Francisco dos Santos (Mestre Julio) - pintor cearense especialista em fotopintura.

porque resultou em alguns produtos, além de estar dando destaque ao viés não da morte [de um ofício], mas da renovação, vamos dizer assim [risos]. A fotopintura não tinha espaço em museus, e os jovens, geralmente, achavam muito esquisito até a máquina de lambe-lambe e tal, não conheciam. Eu acho que a gente conseguiu transmitir que estamos passando para o mundo digital, mas olha aqui, ainda tem resquício dessa fotografia, que pode até virar outra coisa [risos]. E como vai sair o livro e depois o filme sobre esse trabalho, foi ótimo tudo isso. Tem um momento do filme, inclusive, que o depoimento do Julio é... é terrível. Ele fica dizendo que o computador nunca vai substituí-lo. Então, hoje ele se rendeu à máquina, porque, senão, ele não consegue trabalhar. O que ainda falta a gente fazer para fechar esse projeto *Retrato Popular*, por exemplo, seriam condições para o Júlio poder continuar repassando esse ofício dele, de maneira geral, para os vários públicos que este Centro Cultural pode receber, outros centros, escolas... Vocês estão entendendo? Essa temática do retrato popular apareceu no museu, legal, apareceu num filme, legal, mas, mais legal ainda seria se a gente pudesse continuar transmitindo essa prática, porque o material acaba, mas o mestre ainda está aí inventando formas novas de trabalhar.

MALCE: Pois é, mas digamos assim, essa não é uma responsabilidade do museu, ou é?

VL: Não. Por isso que é maluco a gente querer também fazer tudo. Não dá. Não dá! Você sabe quantas pessoas têm aqui na área de museus do Centro Dragão do Mar?

MALCE: Não.

VL: Somos dez pessoas, fora os mediadores do educativo que é o pessoal que fica direto nas exposições com o público visitante.

MALCE: Inacreditável.

VL: Sim, mas deixa só eu terminar de olhar isso aqui [relatório de exposições que ela mantinha em mãos]. Tivemos a exposição *Memórias da Cidade*,⁶¹ que foi com a curadoria da Patrícia Veloso - a Fortaleza até os anos 1950, e agora ela prepara outro livro com fotos da década seguinte até os dias atuais, que a gente vai receber também como exposição. *Imagine um Lugar*,⁶² um acervo selecionadíssimo com a curadoria da Dodora [Guimarães]. Ah, os *Ambulantes*...

MALCE: E tudo na base do edital?

VL: Não, para algumas a gente tem uma verba pequena para montagens e também algumas parcerias duradouras, como por exemplo, a Hidracor, a Queiroz Galvão. A exposição sobre os ambulantes foi edital da Fundação Getúlio Vargas, o primeiro edital Memória do trabalho, e também foi uma parceria que a gente começou a fechar com a Funcap, em 2006. *Ambulantes*, eu acho que foi uma exposição que marcou porque ela sedimenta o Núcleo de Pesquisa Cultura e Memória do MCC. Ele é o núcleo que faz uso da história oral e estuda a cultura material, quer dizer, integra-se com outros núcleos no estudo do acervo e temáticas para exposições. Outra exposição interessante foi *Índios, Primeiros Brasileiros*⁶³, com curadoria do Prof. João Pacheco. Nessa ocasião, foi [em] 2007, a gente retirou *Admiráveis Belezas*. Ah, e uma outra exposição sensacional que marcou, porque também rendeu um filme, foi *Arte em Flandres*⁶⁴, que rendeu o documentário *A Invenção do Sertão*⁶⁵, também com o Titus. A gente reuniu dois artesãos, artistas do flandres que trabalham na região do Cariri, que é o Seu Françuí, lá em Juazeiro mesmo; e o Maurício, José Maurício dos Santos. O Maurício, louco por navios; e

61 *Memórias da Cidade* - exposta de abril a julho de 2006, com público estimado de 25 mil pessoas.

62 *Imagine um Lugar* - exposição no MCC e extra muros entre dezembro de 2006 e fevereiro de 2007.

63 *Índios, Primeiros Brasileiros*, de setembro a dezembro de 2007, com quarenta mil visitantes.

64 A Exposição *Arte em Flandres* foi vista por 18 mil pessoas, de janeiro a maio de 2008.

65 *A Invenção do Sertão* foi premiado na 13ª edição da Mostra Internacional do Filme Etnográfico, em 2008.

o Françuí, louco por aviões, os dois fizeram um trabalho maravilhoso. E foi proposital a gente mostrar obras em flandres porque é justamente algo que, também, não é muito levado às exposições de museu. Outra mostra legal com esse mesmo curador e conselheiro foi *Fabuloso Mundo do Barro* [de 1998],⁶⁶ com as Marias do Juazeiro e a família delas.

MALCE: Ao longo de todos esses anos de exposições, vocês pouco tiveram chance de adquirir peças e objetos pra ampliar o acervo dos museus do Centro. É isso mesmo?

VL: É, mais ou menos. O MAC ganhou edital para aquisição de obras e o MCC, como eu disse antes, uma coleção muito boa, a de brinquedos, que foi recurso do Estado, uma década depois da primeira exposição.

MALCE: Hoje em dia a tecnologia está presente em muitas exposições, dando sentido ao que se chama de interatividade. Você acha que há excessos nessa área?

VL: Tomando ou fazendo parte dela. Na arte contemporânea isso está cada vez mais presente.

MALCE: Pois é, e na sua opinião o uso dessas tecnologias nos museus é excessivo?

VL: Não. Eu acho que é uma coisa da humanidade. Está acontecendo, é o espírito da época.

MALCE: Mas você não acha que muitas vezes se deixou prevalecer o efeito tecnológico em detrimento do conteúdo?

VL: Prevalecer o espetáculo ao invés da informação, não é? Eu acho que isso, às vezes, é realmente preocupante, porque parece que as coisas são colocadas de uma forma, hoje em dia, que acabam se banalizando muito rápido. A pessoa usa, usa, usa aquele recurso e depois fica

66 A exposição *Fabuloso Mundo do Barro* aconteceu de janeiro a agosto de 2008 para 47 mil visitantes.

uma coisa muito *déjà vu*. Então, eu acho que a gente tem que medir direitinho para não banalizar. A lógica do espetáculo tira a profundidade da obra, outras vezes faz ela aparecer.

MALCE: Mudando de assunto, como é que você percebe hoje as políticas públicas com relação à acessibilidade?

VL: Olha, um tanto longe, sinceramente. Eu acho que, de uma maneira geral, existe uma abertura, e existem alguns profissionais e alguns gestores e algumas pessoas que têm uma vontade de mudar as coisas para melhor. Mas, no geral as pessoas olham com distanciamento. A gente, aqui do Centro [Dragão do Mar], agora, está fazendo um trabalho mais voltado para pessoas com deficiências, então, estamos aprendendo a conviver mais, a respeitar mais. Eu acho que a gente tem que perguntar para elas [pessoas portadoras de necessidades especiais], assim, exatamente o que é que elas esperam do museu, o que é que são os museus para elas, que museu é esse que é acessível? Que museus é que elas conhecem?

MALCE: Li, recentemente, numa matéria, que na LIBRAS⁶⁷ não existe temporização verbal. Não existem os tempos passado, presente e futuro. Então, como é que fica a compreensão dos textos e imagens de uma exposição, por exemplo? É um acesso de difícil compreensão em virtude da diferença de linguagens?

VL: Aí, como é que o museu pode possibilitar que esse público, por exemplo, compreenda uma exposição? Você faz um vídeo em LIBRAS. Então, em todas as nossas exposições, desde uns dois a três anos, tem vídeo em LIBRAS, e estamos amadurecendo e aprendendo. Nossa meta, agora, é instrumentalizar os funcionários aqui do MCC e do MAC quanto à possibilidade da gente trabalhar com audiodescrição.

“[...] Eu acho que a gente tem que perguntar para elas [pessoas portadoras de necessidades especiais], assim, exatamente o que é que elas esperam do museu, o que é que são os museus para elas, que museu é esse que é acessível? [...]”

67

Na Língua Brasileira de Sinais – LIBRAS os verbos são usados no infinitivo.

“[...] Interessante também é que ninguém trabalhava o museu pensando no papel social do museu [...]”

Você olhar para uma obra e fazer uma descrição possível de ser compreendida por um deficiente visual.

MALCE: A audiodescrição também é algo muito complicado.

VL: Complicado. Mas está tudo ainda no início, inclusive no Brasil. Tanto que é um outro mercado que se abre. As pessoas estão buscando cursos de audiodescrição, cursos de LIBRAS. Então, a gente está trabalhando com esses públicos, e quando vamos fazer uma exposição conversamos com eles sobre a temática da exposição, e procuramos que o curador também se integre, ou o artista, o pessoal aqui do setor educativo e do núcleo de pesquisa. A gente sempre faz isso em cima de uma peça, qualquer objeto que, por exemplo, faça o resumo da exposição. Às vezes, utilizamos um mapa tátil, como no caso agora dessa próxima exposição do Fernando França, *Diálogos*.

MALCE: Dizemos que é complicado porque as pessoas que necessitam desses acessos têm uma percepção de mundo completamente diferente da nossa. A gente está tentando, também, implantar a audiodescrição no Memorial da Assembleia.

VL: É, talvez outra percepção, aguça outros sentidos que a gente não tem.

MALCE: Antes de terminar a nossa entrevista, gostaria que você fizesse uma avaliação das políticas públicas do Estado nos últimos vinte anos, com relação aos museus. Se os problemas existem, você diria que é por falta de verbas ou por falta de vontade política? Podemos falar que aconteceram avanços significativos ao longo dos últimos vinte anos?

VL: Sem dúvida nenhuma.

MALCE: O que você elencaria como tendo sido importante na trajetória museológica no Ceará?

VL: O que a gente deveria ter?

MALCE: Algo que tenha acontecido aqui no Estado e que possa se dizer uma coisa do tipo: “olha, vinte anos atrás o Ceará não tinha tal coisa, tal mentalidade...”

VL: Ninguém nem olhava para museu, não é? Ninguém problematizava o que seria uma exposição dentro de um museu, como tratar um assunto “X” e fazê-lo mais compreensível. Interessante, também, é que ninguém trabalhava o museu pensando no papel social do museu. Claro que há exceções, o professor Osmírio [Barreto], por exemplo, já fazia um trabalho educativo, num outro tempo, outro modo. Mas, de toda maneira, houve avanço, porque muitos jovens que estão saindo das universidades têm demonstrado interesse por esse mercado. Agora, o que eu acho que necessita de avanço é a formação técnica, para “carregar o piano”, entendeu? Precisamos não apenas dos jovens saindo dos cursos como mestres e doutores. A gente precisa de muita gente para trabalhar aqui dentro na montagem de exposição, no trabalho cotidiano com o acervo, trabalhar nos núcleos de pesquisa, com elaboração de projetos, na captação de recursos... Mas, de um modo geral, eu acho que o horizonte não está mais tão nublado, sabe. Muita coisa avançou, agora os museus existem, têm uma Política Nacional e vários editais para a área, e também no Estado desde que foi escolhido o super edifício da Assembleia [prédio onde funcionou a antiga sede da Assembleia Legislativa do Ceará] para ser a sede do museu oficial, melhorando suas instalações, os museus se recolocaram no cenário *cult* cultural da cidade. Ah, e tem também essa questão das redes sociais que é super interessante, as pessoas estão sempre discutindo, cobrando, mostrando exemplos...

MALCE: Tem, também, agora a REM⁶⁸, que é uma coisa recente no Ceará e no Brasil. Aliás, a discussão museológica também é recente no mundo. Ela começou a se aprofundar por volta da década de 60 [1960] do século passado [XX], com a Nova Museologia.

VL: É, e eu achei super oportuno que já em 94 [1994] tenha acontecido aqui aquele Congresso do Patrimônio Imaterial.

MALCE: Para encerrar, gostaríamos que você falasse sobre esse projeto *Comida Ceará*, que você citou momentos antes. Para o grande público, é também um outro tipo de patrimônio que ele desconhece como tal?

VL: É um projeto que pesquisa os hábitos que a gente tem hoje dentro da nossa alimentação, mas não só os hábitos. Quais são as comidas presentes na nossa alimentação? [parou para receber um material que havia pedido a alguém] Sim, ai, agora eu me perdi. Onde era que eu estava?

MALCE: Quais são as nossas comidas, os nossos hábitos alimentares...

VL: Justamente, o tema ele é tão amplo... É quem come, onde come, quando come, por que come. A gente não quer só a receita, entendeu? Então a gente chega naquele informante que tem uma história para contar sobre o lugar, uma história para contar sobre a vida dele, antes de chegar a falar no alimento, antes de falar sobre a passagem daquela receita para o filho e para o neto etc, enfim, procuramos pela comida, marcas de identificação, nossas referências, costumes. É um projeto que a gente está fazendo devagarzinho, mas com a perspectiva de que vai gerar muitos frutos. E é muito...muito importante para gente porque depois do projeto *Ambulantes* é a nossa segunda pesquisa relacionada à oralidade. Então, tem que ter um cuidado para depois disponibilizar uma parte desse material para que ele tenha um destino legal e acessível à pesquisa.

MALCE: E qual é a perspectiva desse projeto, é antropológica, é historiográfica...?

VL: É etnográfica.

MALCE: Antropológica, etnográfica? Mais do que necessariamente historiográfica?

VL: Exatamente. Vou falar rapidamente da metodologia que a gente usa em campo depois da fase preparatória de leituras. A gente localiza, vamos dizer assim, os informantes, a comida ou as práticas alimentares mais comuns, o artesanato característico, e na sequência, o pesquisador colhe informações que apresenta em relatório. Dessa primeira visão sobre o campo, sobre o informante etc, a partir daquele relatório se pode fazer mil ramificações, problematizar questões, propor estudos de caso etc. É por isso que eu digo, é um tema muito amplo. Quem pensou comigo esse projeto, em 2004, foi o antropólogo Raul Lody, ele é o mentor intelectual, a partir daí, quem estabelecemos para ser o nosso consultor técnico. Então, elegemos algumas âncoras, entre aspas, para começar a entrar em campo procurando alguns alimentos que a gente já sabia que estavam presentes aqui no Ceará. O milho é um, o caju é outro, o côco é outro... Aí, têm as carnes, os pescados, o leite, a mandioca, a cana-de-açúcar... As caças também entram porque a gente percebe que ainda persiste um pouco essa história da cultura da caça. Raízes não entram porque a gente achou, vamos dizer assim, esse seria um tema que eu já tinha pensado em trabalhar numa outra exposição temática de média duração, que seria *As Ervas que Curam*. Então, no *Comida Ceará* dispensamos um pouco a raiz só que, às vezes, a gente chega numa localidade e começa a conversar sobre as memórias de uma pessoa e, de repente, ela se lembra que teve um momento de seca, no qual ela usava a raiz tal para fazer um mingau para o filho. Então, nesses casos a raiz permanece. A gente quer que esse trabalho resulte, pelo menos, em uma publicação para cada uma dessas âncoras. [Pausa] Pensamos, também, numa exposição de longa duração que pretendemos que ela

termine com degustação de comida, como eu já falei. Quando fomos para o interior, nós vimos engenhos de rapadura que estão se acabando lá em... Barbalha. Então, se eles ainda existirem quando a gente for abrir a exposição, as rapaduras desse engenho podem vir para cá, o açúcar mascavo e tal. Alimentos não perecíveis, e você termina a exposição mostrando feiras e mercados, ou seja, uma ala de saída onde o visitante poderá adquirir tapioca, farinha, rapadura, manteiga da terra, etc [risos]. Os vídeos, também, vamos planejar na sequência. Precisa ver primeiro o que a gente tem em termos de produção, transformação, consumo, distribuição desses alimentos que nos pertencem. Mas o primeiro vídeo que seria importante que a gente apresentasse é o do baião-de-dois. Procuramos uma comida que seja emblemática para o Ceará, não é [risos]? Agora, a gente ainda vai ver se é realmente por aí, tem que ver outras questões relacionadas ao INRC⁶⁹, enfim. É um tema super envolvente, muito rico que reuniu uma documentação muito vasta, e que necessita que organizemos esse material direitinho antes de qualquer coisa.

MALCE: Podemos pensar em ver tudo isso disponível em 2012?

VL: Bom, aí é o seguinte: houve um corte dos bolsistas pesquisadores da Funcap para esse projeto, quando terminamos a fase de campo, ou seja, no momento de se debruçar em cima dessa documentação. E depois, também, precisamos nos instrumentalizar para classificar e disponibilizar esse material. Para isso, teremos a consultoria do pessoal da Fundação Getúlio Vargas, lá do CPDOC⁷⁰. Infelizmente, com essa pausa forçada teve um pequeno atraso, mas já sabemos que vamos retomar. E, claro, em 2012, veremos alguma coisa, sim, provavelmente, e no mínimo um seminário sobre um prato patrimonial, e tornar público o resto da pesquisa, já que a gente fez um seminário sobre o projeto na primeira etapa, em 2008, ainda quando falamos das comidas presentes

69 Inventário Nacional de Referências Culturais - INRC.

70 Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - CPDOC, da Fundação Getúlio Vargas.

na região norte e no Cariri. Depois disso, já fomos para o litoral, o sertão, o Vale do Jaguaribe, fizemos perímetros irrigados, açudes, Fortaleza... Quer dizer, alguma coisa, sim, mas não “tudo isso”, como você falou aí [risos].



Cristina Holanda

“O Museu do Ceará já tem oitenta anos, tem um acervo montado. Museus como o nosso foram durante muito tempo acusados de preservar uma memória das elites, uma memória das classes dominantes. Não é que agora a gente vá dar vez e voz apenas aos oprimidos, aos menos favorecidos, mas eu acho que um museu constituído tem a função de explicitar os conflitos e explicitar as dinâmicas desses conflitos. Tentar mostrar, justamente, que se tem índio brigando por terra é porque tem gente negando a terra dos índios. É tentar mostrar essa polifonia”

Entrevista realizada no Museu do Ceará, no dia 24 de agosto de 2011, com a historiadora e atual Diretora do Museu do Ceará Cristina Holanda. Os entrevistadores do Memorial da Assembleia Legislativa do Ceará (MALCE) foram: Annelise Grieser, Daniel Gonçalves e Paulo Roberto Fernandes.

MALCE: Cristina, você escreveu a sua dissertação de mestrado sobre a formação do Museu Histórico do Ceará, no período de 1932 a 1942, e sobre a participação do Eusébio Néri Alves de Sousa¹ nesse processo. Como foi a escolha desse objeto de pesquisa?

CRISTINA HOLANDA: É pra começar dos primórdios? [risos]

MALCE: É. [risos]

CH: Está bom. Na época, eu estava terminando a graduação e era bolsista do Centro Cultural Banco do Nordeste. Colaborei nas primeiras exposições, nos primeiros programas, e daí a ideia de pesquisar os museus foi reforçada. Eu já havia passado pela disciplina de Teoria e Metodologia da História, com o Régis Lopes,² e a gente já discutia nas aulas dele os textos do Ulpiano Bezerra de Menezes³ que tratam muito do Museu Paulista. Interessante é que a minha vivência de infância está muito relacionada com esse museu. Eu sou paulistana e o meu pai era feirante. Um dos lugares onde ele fazia feira era no Ipiranga, aos domingos. Então, o domingo era o dia que a minha mãe pegava os filhos e ia para a feira, ajudar. Íamos todos juntos, e sempre, quando possí-

1 Eusébio Néri Alves de Souza, historiador, juiz, fundador e primeiro Diretor do Museu do Ceará.

2 Francisco Régis Lopes Ramos – historiador, professor do Departamento de História da Universidade Federal do Ceará e ex-diretor do Museu do Ceará (2001-2008); entrevistado também nesta publicação.

3 Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes – historiador brasileiro especialista em museus.

vel, a gente ia visitar o Museu do Ipiranga, porque era ao lado. Aquilo mexia muito com a minha imaginação de criança, porque na época ele estava montado tentando compor, digamos assim, cenários de como seria a vida da realeza no império, no século dezenove. Era incrível. Parecia que eu estava num conto de fadas. Assim, quando o Régis começa a puxar as discussões sobre o Museu Paulista a partir dos textos do Ulpiano, isso chamava, de cara, a minha atenção. Mais ou menos na mesma época, eu já estava dando aula de História do Brasil no PNV, que era o *Projeto Novo Vestibular*, da UFC. Começamos a bolar a programação cultural do PNV, que não lembro o nome agora, mas que seria uma vez por ano. Fazíamos uma semana de minicursos e oficinas, e eu trazia os meus alunos aqui para o Museu do Ceará, logo depois que a exposição de longa duração foi criada, em 1998, que era *Ceará Terra da Luz ou Ceará Moleque: que história é essa?* Eu trazia o pessoal para cá, fazia as oficinas aqui nas salas de exposição, por conta e risco, geralmente aos domingos. Então, foi assim que começou o interesse pelo tema “museus”. Também, por estar no Centro Cultural Banco do Nordeste, eu comecei a organizar o arquivo interno, sobretudo o arquivo corrente, e a ter contato com muita documentação sobre a política cultural do banco. Eu disse: “Ah, eu vou fazer um projeto de pesquisa sobre as políticas culturais do Banco do Nordeste, que estão desaguando na criação desse Centro Cultural e na criação dessa exposição, que eles estão chamando de “Museu”, mas é apenas uma exposição. Na verdade, eu entrei no mestrado com essa proposta. Daí fui conversar com o Régis e ele disse: “Acho legal a discussão que você está fazendo sobre políticas culturais, mas o que tem lá não é exatamente um museu. Por que você não pensa num outro objeto de estudo, aproveitando toda essa discussão teórica que você já traz?” Então, sugeri: “Olha, o Gustavo Barroso⁴

4 Gustavo Barroso, intelectual cearense de intensa participação no campo político e cultural. Foi Deputado Federal pelo Estado do Ceará (1915-1917), filiado ao Partido Republicano Conservador. “Seguia a tendência de reafirmação das tradições do Estado, do Exército e das oligarquias (...) Gustavo Barroso [propôs], em 1911, a criação de um Museu. Sua ideia parecia apontar para o museu como templo, no qual os cidadãos deveriam praticar uma devoção a pátria, cultuando heróis e grandes acontecimentos”, como afirma a historiadora Aline Magalhães. Cf. MAGALHÃES, Aline Montenegro. Culto da saudade na casa do Brasil: Gustavo Barroso e o Museu Histórico Nacional. Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 2006.

é uma figura que trabalhou na área de museus, o Chico da Silva⁵ também foi incorporado nesse universo museal. Tem ainda o Museu do Ceará que precisa ser pesquisado.” Na hora, pensei: “O Museu do Ceará é um objeto interessante, porque além do meu orientador [Régis Lopes] ser o Diretor do Museu e ter um interesse direto na pesquisa, esse era um espaço com o qual eu já vinha convivendo como professora, trazendo os alunos e fazendo oficinas a partir das salas de exposição.

MALCE: Foi identificação imediata.

CH: Foi. Mas, aí me veio: “E onde irei coletar as fontes?” Porque, basicamente, o que o Régis tinha à mão desse período inicial de formação do acervo do Museu do Ceará eram os boletins do Eusébio de Souza, publicados na década de 1930 e um relatório da gestão do Eusébio, que é de 1932, assim que ele inaugurou o Museu. Na verdade, naquele tempo nós nem sabíamos, com certeza, quando é que o Museu havia sido aberto. Sabíamos, sim, da lei de criação do Museu, que é de 1932, mas quando exatamente o Museu abriu ao público pela primeira vez, ninguém sabia. Passei a procurar mais informações em jornais lá na Hemeroteca da [Biblioteca Pública] Menezes Pimentel,⁶ e fui abrindo um por um, página por página, dia por dia, e aí as notícias começaram a aparecer e eu fui me empolgando e anotando tudo. Comecei com o jornal *O Nordeste*,⁷ avancei alguns anos, aí voltei para outros jornais. Ao mesmo tempo em que encontrava novas informações e, como disse, me empolgava, também me preocupava. Passei a pensar: “Eu não vou dar conta disso, já que eu estou começando uma pesquisa estando lá no mestrado”. Olhei pra o Régis e disse assim: “Eu vou lhe fazer uma proposta que interessa a nós dois [risos].” “Qual?” Respondi: “Olha,

5 Francisco Domingos da Silva, Chico da Silva (1910 ou 1922-1985) – Pintor e desenhista acreano que viera morar em Fortaleza e foi “revelado” por outro pintor, o suíço Jean-Pierre Chabloz. O Mauc, Museu de Arte da UFC possui um importante acervo de obras de Chico da Silva.

6 Refere-se à Biblioteca Pública do Estado do Ceará Governador Menezes Pimentel.

7 O jornal *O Nordeste* foi criado em 29 de junho de 1922. Era órgão da Arquidiocese de Fortaleza, exercendo intensa militância da doutrina social da Igreja Católica na formação dos “bons costumes” e com a missão de “proteger as massas” do liberalismo e da ameaça do comunismo.

eu vou precisar de uma pessoa para me ajudar a coletar o material para minha pesquisa, mas ao mesmo tempo, o que eu coletar pode ficar como material para o Museu". E foi assim que surgiu o Projeto *Museu Setenta Anos*, porque mais ou menos na época da pesquisa, o Museu ia fazer aniversário. Ele topou na hora. Daí, começamos com uma bolsista. Éramos eu e a bolsista, mas o projeto terminou com cinco. Nós conseguimos coletar jornais de 1932 até 1970, porque de 1970 para cá o Museu tinha muita coisa, pois desde a gestão do Osmírio Barreto⁸ houve a preocupação de guardar a memória institucional, porque ele entendia que a memória do Museu estava atrelada à própria memória dele [Osmírio], em certa medida, como intelectual e gestor. Mas, antes de 1970, a gente não tinha nada, absolutamente nada. Então, foi um projeto que durou quase um ano e eu aproveitei muita coisa para a minha pesquisa.

MALCE: E como foi que a historiadora tornou-se a Diretora do seu objeto de pesquisa?

CH: Olha, quando eu estava perto de concluir a dissertação, em 2004, o Régis me convidou para ser professora de História do Núcleo Educativo do Museu do Ceará, porque ele queria alguém que pudesse acompanhar mais o Núcleo nos estudos e foi aí que eu entrei. Qual era o meu trabalho? Eu me reunia com os educadores do Núcleo, que eram alunos de História e Pedagogia. Então, fazíamos um calendário de estudos, onde, geralmente, selecionávamos os textos de acordo com a demanda do momento. Então, a coisa começou por aí e foi tomando uma proporção maior. Fui me envolvendo com outros aspectos do cotidiano do Museu, como, atender pesquisadores que chegavam, resolver coisas administrativas, ajudar o Régis na revisão editorial dos livros, acompanhar os livros nas editoras, fazer cotejamento de textos. Assim, comecei, com uma função bem específica e, de repente, me vi assumindo várias outras dentro do Museu, ao final de dois anos. Por quê? Porque essa é uma característica das nossas instituições cearenses: um reduzi-

8 Osmírio Barreto – dentista e professor de história da rede pública de ensino, foi Diretor do Museu do Ceará de 1971 a 1990.

do corpo técnico e nem sempre pessoas qualificadas para discussões conceituais e teóricas, e, ao mesmo tempo, capazes de resolver as questões práticas do dia a dia. De uma forma ou de outra, o Régis confiou nisso. Claro que a gente nunca deixou de contar com outras assessorias, como a do Antônio Luis Macedo e Silva Filho⁹ e a da Kênia Rios,¹⁰ como de outros professores de outras áreas, inclusive da biologia. Mas é isso. Eu comecei assumindo uma função específica que ganhou uma dimensão cada vez maior por conta dessa característica dos museus cearenses, de uma maneira geral, onde as equipes são muito pequenas, e as pessoas acabam assumindo muitas funções ao mesmo tempo. Isso tem um lado bom e outro ruim. O lado bom é que você se torna um profissional versátil, e o lado ruim é que você se sobrecarrega demais e, às vezes, não consegue se especializar em determinada área com mais afinco. Depois, em 2008, com a saída do Régis, o Professor Auto Filho [Secretário de Cultura] me convidou para assumir a Direção do Museu.

MALCE: E a que se pode atribuir o fato de termos sempre equipes pequenas?

CH: É uma questão de contratação mesmo, se contrata muito pouco. Vou dar um exemplo: o meu caso. Passei dois anos trabalhando com o Régis, na época, o Diretor do Museu, por meio de projetos. Eu não tinha nenhuma vinculação direta com o Museu, não era terceirizada, não era cargo comissionado. Eu trabalhava sendo paga por projetos, entendeu?

MALCE: Entendi, é um problema do Estado.

CH: Vamos olhar a situação da Secretária da Cultura do Ceará. Ela é a Secretaria da Cultura mais antiga do Brasil. É a primeira do gênero e, que eu saiba, nunca houve um concurso público para os seus equipamentos. Então, como é que esses equipamentos vêm funcionando,

9 Antônio Luis Macedo e Silva Filho – historiador e professor do Departamento de História da Universidade Federal do Ceará.

10 Kênia de Sousa Rios – historiadora e professora do Departamento de História da Universidade Federal do Ceará.

“Vamos olhar a situação da Secretaria da Cultura do Ceará. Ela é a Secretaria da Cultura mais antiga do Brasil. É a primeira do gênero e, que eu saiba, nunca houve um concurso público para os seus equipamentos.”

considerando que os funcionários públicos estão se aposentando cada vez mais? Hoje, por exemplo, eu tenho trabalhando comigo apenas dois funcionários públicos num grupo de vinte e cinco pessoas. Então, ou é comissionado, ou terceirizado, ou estagiário ou bolsista da Funcap.¹¹ E, aí, você tem um problema sério porque as equipes se tornam muito rotativas. As pessoas não têm muita expectativa de fazer carreira na instituição. Qual a motivação que terá, por exemplo, um bolsista Funcap, cujo prazo máximo de permanência na instituição é de 36 meses? Ou seja, uma data para entrar e outra para sair, como é o caso de várias pessoas que trabalharam conosco aqui. Como é que você investe na sua profissão, ou no seu local de trabalho, se você é bolsista? Não tendo direito a décimo terceiro, férias, enfim, todos os direitos trabalhistas necessários [pausa]. É difícil, não é?

MALCE: É um modelo essencialmente fragmentado, que burla a si próprio.

CH: Exatamente.

MALCE: É por isso que a política dos editais faz sentido, mas não se sustenta, porque você tem que criar políticas outras, que possam viabilizar uma permanência de quadro técnico especializado.

CH: O problema é de contratação mesmo, porque quanto à formação na área de museus aqui em Fortaleza, eu acho que ela se expandiu muito. Hoje, você tem quadros qualificados na cidade.

MALCE: Você falou há pouco de pessoas que colaboraram com o Museu do Ceará e citou alguns professores universitários. Eu

11 FUNCAP - Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico, órgão vinculado à Secretaria da Ciência, Tecnologia e Educação Superior do Estado do Ceará (SECITECE).

queria que você falasse um pouco da relação da universidade com o Museu. Ela existe?

CH: Existe, de acordo com o gestor que está à frente da instituição, porque nunca houve um convênio formal, por exemplo, entre as universidades e o Museu do Ceará, a não ser relativo ao estágio para estudantes universitários, que acontece num vínculo mais direto com a Secult.¹²

MALCE: E por quê não?

CH: Eu não sei. Bom, eu estou falando pensando aqui na gestão anterior e na atual. Havia um diálogo muito profícuo, não havia formalmente um convênio, mas o diálogo existia. Por quê? Porque você tinha um professor que era da universidade, um acadêmico. Então, ele conseguiu trazer muitas dessas pessoas da universidade para o espaço do Museu. Embora eu não seja da UFC ou da UECE, mas eu circulo entre as pessoas da área acadêmica e consigo muitas vezes trazer para cá gente da Academia, para palestras, cursos, oficinas, montagem de exposições. Muitos participam da Associação de Amigos do Museu do Ceará. Mas, convênios “oficiais” nunca tivemos a oportunidade de estabelecer.

MALCE: E esse diálogo funciona bem?

CH: Eu acho que ele sempre foi um diálogo pontual. Mesmo assim, eu não sinto que o Museu esteja isolado da universidade, pelo contrário.

MALCE: Falando no gestor anterior, o professor Régis Lopes, que projetos criados na gestão dele tiveram continuidade na sua gestão e por quê?

CH: Eu acho que a principal marca da gestão do Régis, sem dúvida, foi a consolidação de um projeto educativo para o museu histórico. Quem tem acesso à obra dele pode muito bem adaptar e aplicar essas ideias para outros espaços museológicos, e não só os de História, mas de

outras tipologias também. Essa foi a principal contribuição do Régis, pensar uma proposta educativa baseada nos princípios da pedagogia do Paulo Freire, envolvendo visitas orientadas, uma programação diversificada de formação, como a Semana Paulo Freire, que esse ano vai para a sua 11ª edição, e as publicações. A gente mantém no núcleo educativo a mesma sistemática de discussão de textos, de adaptação das exposições, de eventos, como também a linha editorial *Coleção Outras Histórias*, que na época dele foi agraciada com o Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, do Iphan,¹³ na categoria “Divulgação do Patrimônio Cultural Brasileiro”, em 2007. E que, depois, veio a ser premiada de novo, com o edital aqui da Secult, em 2010, com o “Prêmio Literário para o Autor Cearense”, na categoria Selo Editorial, e o “Prêmio Mais Cultura 2010 – Edição Patativa do Assaré”. Mantivemos a *Coleção Outras Histórias* porque entendemos que ela é, antes de tudo, um suporte para o próprio trabalho do Núcleo Educativo, que lê e debate os livros e, a partir dessa produção, começa a pensar o espaço onde atua. Fora isso, é uma maneira de divulgar a produção acadêmica por um preço acessível, com uma discussão formatada numa linguagem simples para o grande público. Esses dois grandes projetos da gestão do Régis a gente procura manter, porque acredita, realmente, neles. Eu posso dizer que fui formada por eles também.

MALCE: Se eu tivesse que fazer essa mesma pergunta para a gestora que te sucedesse, o que ela ressaltaria da gestão da Cristina Holanda?

118

CH: Olha, eu marcaria duas questões: primeiro, eu tentei resolver uma série de problemas de ordem técnica mesmo, do ponto de vista da conservação do acervo e da própria conservação do prédio que abriga o Museu do Ceará e o Museu Sacro São José do Ribamar, que está vinculado, administrativamente, a nós. Conseguimos, agora, depois de muita insistência, um projeto de restauro com o DAE¹⁴, que já está em fase de avalia-

13 Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

14 DAE – Departamento de Arquitetura e Engenharia.

ção pelo Iphan. Ele contempla, inclusive, a acessibilidade ao prédio, não só à entrada, como a própria acessibilidade aos banheiros, porque hoje não passa uma cadeira de rodas na porta de um banheiro nosso. Claro que a gente entende que o prédio não foi construído para ser museu e que as próprias exigências por acessibilidade são muito recentes, mas eu acho que não se justifica manter os banheiros assim, não é? A gente conseguiu, por exemplo, avançar, também, na catalogação do acervo...

MALCE: Desculpe te interromper, mas essas questões relacionadas à acessibilidade são muito importantes. Como gestora, você acha que hoje há sensibilidade política para promover mudanças concretas nessa área?

CH: Olha, [risos] se ela não for pensada pela sensibilidade vai ter que ser pensada “na marra”, porque é lei. Prédio público tem que dar amplo acesso para os seus frequentadores, não só ao prédio em si, mas ao seu acervo, às suas políticas. Então, se não houver sensibilidade por parte dos gestores, o usuário pode lançar mão da lei, porque a lei está aí e diz que é preciso dar acessibilidade. Eu acho que já facilita um bocado o nosso caminho, não é? Então, continuando, têm algumas coisas internas que eu acho que a nossa gestão conseguiu resolver. Ainda tem muito problema, claro, considerando que é uma equipe pequena, que os recursos são pequenos e os problemas são muitos. Por exemplo, nós conseguimos um reparo no sistema elétrico do prédio, incluindo a troca de mesas de iluminação por painéis, a instalação do sistema de segurança eletrônica, a substituição da guarda patrimonial por guarda particular mais eficiente, avançamos na catalogação do acervo com os estagiários da Escola de Artes Pompeu Sobrinho, na reorganização da biblioteca interna do Museu, na compra de equipamentos e móveis para o setor administrativo, na organização de um catálogo sobre as exposições e na pintura da fachada externa do prédio, por meio do “Projeto Tudo de Cor” pra Fortaleza, da Coral Tintas, que foi coordenado juntamente à equipe do Museu do Ceará, envolvendo todas as edificações do entorno da Praça dos Leões. Parece pouca coisa, mas se você

pensar, há 14 anos essa edificação belíssima, do século dezenove, não recebia uma pintura que ressaltasse a sua própria arquitetura, já que o prédio em si é uma peça museológica à parte. Outra coisa que pouca gente sabe: o Museu Sacro de Aquiraz é uma espécie de anexo do Museu do Ceará. Ele não tem uma direção própria. Então, no Museu de Aquiraz a gente conseguiu também avançar. Em que aspecto? A Secretaria de Turismo restaurou o prédio, e nós conseguimos um anexo para ele em comodato com a prefeitura, houve um financiamento com a Caixa Econômica Federal para a montagem de uma nova exposição no térreo, e agora conseguimos um financiamento com o Ibram¹⁵ para montar o andar superior. Estamos aguardando recurso. Conseguimos, também, para o Museu Sacro, via edital, comprar toda a reserva técnica do próprio museu, rever a catalogação do acervo, comprar equipamentos e mobiliário para a reserva técnica; e, também, fazer um catálogo do acervo. Vamos agora restaurar a coleção de missais, que é dos séculos XVIII e XIX. Aqui, no Museu do Ceará, a gente vai restaurar a Coleção Dias da Rocha, também pelo mesmo edital, com dinheiro do BNDES.¹⁶

MALCE: Normalmente, essas atividades mais internas de museu como a de conservação e restauro não aparecem. É como um jogo sem plateia.

CH: É um trabalho de bastidores necessário, vital, que nem sempre aparece, porém, sem o qual nenhuma ação educativa, por melhor que seja, consegue se efetivar.

120

MALCE: Isso não te incomoda?

CH: Às vezes, sim, e, às vezes não. Pode não dar mídia, mas por outro lado a gente tem tudo isso registrado em relatório. Eu acho que, quem está aqui no dia a dia, quem nos procura e conhece o nosso trabalho, sabe ver. Quem está na Secretaria, quem conhece a rotina dos museus

15 Ibram - Instituto Brasileiro de Museus.

16 BNDES - Banco Nacional do Desenvolvimento.

e dos equipamentos de cultura, sabe ver. Certamente, por isso, recebi o convite para continuar após a saída do antigo Secretário, na gestão do Professor Pinheiro [Secretário de Cultura]. E esse trabalho foi feito com muita dificuldade, por meio de parcerias com outras instituições ou por edital, como em Aquiraz, onde ganhamos o edital da Petrobras, da Caixa Econômica, BNDES e do Ibram num período de três anos. É muita coisa. Para o Museu do Ceará também ganhamos quatro editais. Então, foi uma gestão que optou por manter alguns programas da gestão anterior, mas que priorizou avançar nas questões de ordem técnica.

MALCE: Eu queria que você falasse um pouco sobre o Sistema Estadual de Museus, que é uma coisa bem recente, não é?

CH: Recentíssima. Por lei ele é de 2005, embora a articulação tenha começado em 2004.

MALCE: Como foi essa articulação?

CH: Olha, também tem caminhado lentamente porque os recursos são muito pontuais, mas na medida em que eles aparecem, a gente direciona para a capacitação dos profissionais que trabalham nos museus cearenses.

MALCE: É a primeira demanda?

CH: É a prioridade. É pelo que sempre batem à nossa porta, porque o Museu do Ceará acaba sendo um museu de referência no Estado, não porque ele seja o maior museu. Em termos de quantidade de acervo e de tamanho de prédio, esse título seria do Museu Dom José Tupinambá. Mas, o Museu do Ceará é um dos que tem mais visibilidade por estar na Capital, por se vincular à Secretaria de Cultura, por sediar o Sistema, ter um programa educativo conhecido em todo o Brasil e por ser o museu mais antigo em funcionamento no Estado.

MALCE: E como é que acontece esse diálogo com os museus do interior? Eu queria que você fizesse uma apreciação sobre es-

ses museus no Ceará, porque se não me engano, são mais de cem catalogados. Como é que eles funcionam? Quais são as suas precariedades? Muitos deles são realmente museus?

CH: Existe um grande potencial no Ceará, porque há diversidade de acervos, embora grande parte dos museus seja de uma tipologia só, que a gente pode classificar como “histórica”. Mas são museus que acabam guardando de tudo um pouco. Tem muita coisa de paleontologia, de arqueologia, mobiliário, indumentária, numismática. Esses museus do interior guardam pequenas preciosidades. Se você for lá, visitar cada um deles com tempo, vai ficar abismada. Qual é o principal problema que eles enfrentam? A falta de continuidade das suas próprias equipes. Se a gente reclama que aqui na Capital as nossas equipes são reduzidas, no interior são ainda mais, e elas ficam muito à mercê, digamos assim, das gestões municipais. Então, a cada troca de gestão tem-se a troca da equipe toda. Muitas vezes, uma equipe que vem sendo formada nos vários cursos que são oferecidos, que participa das discussões políticas do setor, quando está ficando “madura” é logo substituída por outra, que vai começar o caminho de novo, do zero. E eu noto que as prefeituras investem muito pouco na área. Elas ficam aguardando muito do governo do Estado ou do governo Federal.

MALCE: Conseguir verba no interior para aplicar em museu é trabalho suado.

CH: Sim, mas em termos nacionais não estamos mal, se compararmos a participação do Ceará nos editais nacionais, especialmente os do Ibram. Em todos eles, por mais de três anos, fomos o sexto estado que mais recebeu recursos, embora não tenhamos tradição museológica, porque não possuímos curso de graduação em museologia, nem museus federais. Esse levantamento fizemos com gráficos no último Boletim do Sistema Estadual de Museus. Agora, como eu disse, onde é que está o potencial desses museus? Na diversidade de seus acervos, nas preciosidades que eles guardam.

MALCE: Voltando para o Museu do Ceará, nós sabemos que ele foi fundado em 1932 e que antes de se fixar aqui no Palacete Senador Alencar, em 1990, passou por várias outras sedes. Eu queria que você falasse um pouco sobre a experiência de deslocamento desse “lugar de memória” pela cidade.

CH: Esse percurso já mostra que os museus são os “primos pobres” da Cultura. A Cultura é a “prima pobre” das Secretarias e os museus vão a reboque. O Museu do Ceará, por exemplo, está na sua sexta sede. Ele surge sem prédio em 1932. Nessa fase, quando os objetos começaram a ser coletados, eles ficaram provisoriamente no porão do Palácio da Luz. O Arquivo Público e o Museu do Estado, quando abertos em janeiro de 1933, foram instalados na Rua 24 de Maio numa edificação que já foi demolida e onde se criou o Lorde Hotel. Lá permaneceu só uns dois anos e foi transferido para outra edificação aqui na Avenida Alberto Nepomuceno, que, também, não existe mais.

Essa foi demolida para a construção do prédio do Fórum, que também foi demolido. Depois foi para onde hoje é a FEAACS, que é a faculdade de Economia, Administração, Atuariais, Contábeis e Secretariado da UFC. Na época, era o Museu embaixo e o Instituto do Ceará em cima. Aí, o Instituto saiu dali e o Museu veio junto para onde é hoje o prédio do Instituto, na Praça do Carmo. Ficou um tempo ali e foi para onde é hoje o MIS¹⁷, na Avenida Barão de Studart, e depois veio para cá, Palacete Senador Alencar, antiga Assembleia Provincial. Chegando aqui, eu lhe digo, o espaço já está pequeno, para o Museu do Ceará porque, aqui, não dá para fazer “puxadinho” nenhum, não é [risos]? Isso porque é uma edificação tombada. A gente precisaria, por exemplo, de uma sala de conservação e catalogação do acervo. Quando queremos fazer catalogação, temos que fazer no corredor ou na sala Paulo Freire, que é de atendimento ao público, mas acaba sendo usada para tudo: reuniões, cursos, oficinas, tudo...

“Esse percurso já mostra que os museus são os ‘primos pobres’ da Cultura. A Cultura é a ‘prima pobre’ das Secretarias e os museus vão à reboque.”

17

MIS – Museu da Imagem e do Som do Ceará.

MALCE: Vocês já tentaram solicitar um anexo, por exemplo?

CH: Já aconteceram algumas solicitações, como ficar com o Sobrado Dr. José Lourenço. Inicialmente, se pensou que ele poderia ser um anexo do Museu do Ceará, mas aí houve um entendimento por parte da Secretaria de Cultura de que era melhor que ele fosse um espaço voltado para as artes visuais do Estado. Aqui ao lado, na Floriano Peixoto, tem um grande prédio que hoje foi subdividido em vários pontos comerciais, mas, inicialmente, houve uma proposta direcionada para comprá-lo como um anexo do Museu. Foi feito um projeto para o Prodetur¹⁸, pelo Frederico Barros, que é arquiteto aqui da instituição, mas não deu certo.

MALCE: Como é que o Museu do Ceará trabalha com a sua reserva técnica? Como vocês pensam as exposições a partir dela?

CH: Nesses últimos três anos tem sido difícil pensar as exposições a partir do que nós já temos. Por quê? Por conta dos recursos limitados. Então, a gente tem feito muita coisa na base da parceria. Os parceiros trazem sugestões e propostas, muitas vezes, com acervos que vêm de fora. Temos explorado pouco o nosso acervo, essa é a realidade atual, infelizmente. Agora, com a aproximação dos oitenta anos do Museu, esperamos conseguir captar recursos para fazer uma grande exposição, inclusive sobre a própria trajetória do Museu do Ceará, que é pouco conhecida do grande público, não é?

MALCE: Se não há recurso para trabalhar com a reserva técnica do próprio museu, que tipo de exposições vocês têm realizado?

CH: Há outra característica dessa gestão que é a aproximação com os movimentos étnicos, sobretudo com o movimento indígena e o movimento negro. Por conta da aproximação com esses movimentos, isso tem se refletido mais nas nossas exposições, além das exposições de arte. Recebemos, também, muitas exposições de arte. Elas são bem menos complicadas para você realizar e, ao mesmo tempo, estamos divulgando os artistas locais.

18

Programa de Desenvolvimento do Turismo para o Nordeste.

MALCE: Como você enxerga a questão da interdisciplinaridade nos museus? No debate que o MALCE realizou em maio deste ano [2011], por ocasião da Semana Internacional dos Museus, você perguntou ao Professor Régis o que ele achava da participação dos artistas na vida cotidiana dos museus, fazendo parte da equipe técnica. Queria que você mesma respondesse a essa pergunta.

CH: Quando eu fiz a pergunta ao Regis, estava preocupada com a participação de artistas no corpo técnico do museu. Como isso funcionaria num museu de história como o nosso? Na prática, o que eu vejo, já que a gente tem uma aproximação com os artistas da cidade que usam o espaço do museu e divulgam seus trabalhos, é a dificuldade de problematizar o que eles trazem. As artes plásticas, como toda a produção humana, são passíveis de problematização. Mas nem sempre a gente consegue com facilidade esse diálogo. Eu acho a interdisciplinaridade fundamental. Acho que mesmo sendo um museu histórico, temos que dialogar com outros profissionais como antropólogos, sociólogos, linguistas, artistas... Temos conseguido esse diálogo de uma forma mais pontual na montagem de exposições, em alguns seminários. Como é que isso se daria no dia a dia, tendo uma equipe interdisciplinar com artistas? Não sei. O artista, muitas vezes, está num campo muito mais ligado ao da criação estética e lida com mais dificuldade com os problemas de ordem burocrática e administrativa, muito presentes nas rotinas de nossas instituições.

MALCE: Como é a relação do Museu do Ceará com o público, e, em especial, com as escolas?

CH: Eu acho que a relação com as escolas vem se tornando cada vez mais próxima. O quantitativo de pessoas e grupos que nos visitam, mensalmente, tem aumentado a cada dia. É uma demanda espontânea, grande, que às vezes a gente não consegue dar conta. Por exemplo, nós restringimos a visitação a dois horários pela manhã e a dois horários à tarde, para conseguir receber bem e dentro de uma metodologia que a gente

se propõe a trabalhar, que é a metodologia do “objeto gerador”, criada pelo Régis Lopes e inspirada na pedagogia freiriana. Para fazer esse trabalho, eu não posso ter grupos grandes. Um grupo de quarenta pessoas já é considerado grande. Quarenta pessoas nós já procuramos dividir em dois grupos menores de vinte, e, às vezes, as pessoas não entendem isso. É uma questão de opção metodológica, considerando o próprio espaço do Museu. As salas não são grandes, o prédio é antigo, do século XIX, e não comporta mais do que cem pessoas no seu andar superior.

MALCE: Que tipo de oficinas vocês desenvolvem?

CH: São oficinas intituladas “Como visitar um museu histórico”, em que a gente trabalha, principalmente, com os professores, porque entendemos que eles são formadores de opinião. Mas, a resposta do público é muito boa para todas as nossas atividades, como cursos, seminários, palestras e lançamentos de livros.

MALCE: O Museu do Ceará trabalha com pesquisa de público?

CH: Ainda não. Entretanto, apoiamos duas pesquisas de público. Uma foi desenvolvida pelo Marcos Passos.¹⁹ É uma pesquisa de graduação muito interessante que analisa a apropriação que os adolescentes fazem do Memorial Frei Tito. Publicamos essa pesquisa. Apoiamos uma pesquisa de mestrado em educação, da Núbia Augustinha Carvalho Santos, que trabalha a apropriação do espaço museológico pelas crianças da educação infantil. A gente pretende publicar assim que tiver recurso para isso, porque é muito interessante perceber como as crianças leem o museu.

MALCE: Paulo Freire serve para crianças?

CH: Eu acho que serve para a gente entender que é preciso estabelecer

19 Marcos Uchoa da Silva Passos. A pesquisa refere-se à monografia de conclusão de curso, publicada em 2010. PASSOS, M.U.S. Lendo Objetos: a (re) construção do conhecimento histórico por adolescentes no Museu do Ceará. Fortaleza: Expressão, 2010.

o diálogo com elas, com o que elas trazem da sua experiência social. A leitura que elas trazem são dados muito importantes para que possamos perceber que o conhecimento é uma construção e que não adianta chegar para um menino de seis, sete anos e dizer assim: “Olha, esse objeto é de 1930, do século XIX”, que ele não tem essa noção de temporalidade construída. Ela vai ser construída aos poucos. Nós sabemos que temos que adaptar a linguagem para cada público, principalmente o infantil, e estar abertos com respeito ao que ele tem a dizer. Sobre isso, a pesquisa da Núbia Agostinho traz exemplos fantásticos de crianças que veem, por exemplo, no fardão da Academia Brasileira de Letras do Gustavo Barroso, a farda do marinheiro Popeye, ou a bandeira da Padaria Espiritual como uma espécie de tapete mágico.

MALCE: Por que o Museu do Ceará não realiza a sua própria pesquisa de público? É por falta de pessoal ou de recurso?

CH: Dos dois, porque eu preciso ter equipe específica para fazer esse tipo de pesquisa. A pesquisa de público, do ponto de vista quantitativo, não é complicado de fazer, e grande parte das pesquisas de público que a gente vê divulgada no Brasil, mesmo no Observatório de Museus, é quantitativa: qual é a faixa etária do meu público, qual é o nível de escolaridade etc. Mas as pesquisas que o Marcos e a Núbia realizaram são de ordem qualitativa, que requerem observação contínua, sistemática, analítica. Você tem que ter um projeto de pesquisa específico para isso. E esse tipo de pesquisa é bem mais importante para nós, porque, assim, podemos avaliar a receptividade de nossas propostas de forma mais acurada.

MALCE: Como você avalia a percepção que os jovens têm hoje dos museus? Você diria, por exemplo, que aqueles que visitam o Museu do Ceará, quando chegam aqui, ainda carregam aquela velha ideia de que o museu é um lugar sagrado e tedioso?

CH: Eu acho que isso vem sendo “quebrado”, mas não de todo, infelizmente, porque isso é um problema de ordem cultural. Quando você pega os dados do Ministério da Cultura sobre a apropriação que a po-

“(...) tudo se torna obsoleto tão rápido que as pessoas sentem necessidade de um porto seguro. A memória virou esse lugar. Tornou-se uma bandeira de luta para muitos movimentos sociais.”

pulação brasileira faz dos bens culturais, você fica desesperado. As pessoas, em geral, não frequentam os museus, como também não leem, não vão ao teatro ou ao cinema. Para a gente, é uma coisa trivial ir ao cinema. Elas assistem filmes em casa, na televisão ou no DVD, comprando “pirata” na rua. Então, não visitar museus, infelizmente, também faz parte de uma herança social e cultural “maldita” que vem se quebrando, na medida em que os museus e as escolas procuram realizar alguns trabalhos conjuntos. Eu acho que o fato dos professores tirarem um pouco os alunos das quatro paredes da sala de aula para levar a outros espaços culturais já é muito significativo, porque esse aluno, depois, percebe que pode voltar trazendo a família e os amigos.

MALCE: Nos últimos anos a gente tem observado um crescimento das discussões sobre o tema memória, inclusive aumentou o número de museus no país. O que está havendo?

CH: Eu acho que tem todo um movimento aí geral de preocupação com a memória, sim, por mais que se diga o contrário, que “o brasileiro é um povo sem memória”. A verdade é que a gente vê cada vez mais bibliotecas, arquivos e museus sendo abertos. O que a gente tem que discutir é: que tipo de memória está sendo construída e veiculada. Mas, essa é outra discussão.

MALCE: Talvez essa instantaneidade a que a gente está sujeito numa sociedade tecnológica e virtual como a de hoje, onde tudo acontece muito rápido, tenha provocado essa súbita necessidade de se criar raízes, daí a proliferação de museus, você não acha?

CH: É isso que o Pierre Nora²⁰ fala. As rupturas são tão abruptas, são

20 Historiador Francês nascido em 1931. Destacado historiador contemporâneo principalmente por seus estudos sobre memória, identidade francesa, mas, também, como editor em Ciências Sociais. É um dos principais nomes associado à chamada Nova História.

tão rápidas, tudo se torna obsoleto tão rápido que as pessoas sentem necessidade de um porto seguro. A memória virou esse lugar. Tornou-se uma bandeira de luta para muitos movimentos sociais. É uma forma, também, de se autoafirmar, de garantir os seus direitos de cidadão.

MALCE: Existem muitas tensões com relação a essas representações e militâncias, dentro e fora dos espaços museológicos. Na sua opinião, que critérios, digamos assim, legitimariam a presença dessas representações na esfera museal?

CH: O museu pensado numa perspectiva tradicional, que é prédio, acervo e público, precisa de uma grande estrutura para funcionar. Se você pensar nessa perspectiva, realmente ele vai precisar de corpo técnico qualificado, de reserva técnica, rotina de trabalho de conservação ou restauro. O Museu do Ceará, por exemplo, é uma estrutura pesada. Está num prédio grande, antigo. Pensando nessa perspectiva mais tradicional, de fato tem um monte de coisa por aí que não poderia ser chamada de museu, se tomar por critério esse modelo. Agora, eu acho que tem muita coisa que pode ser “musealizada”, sim, como um território, desde que se construam práticas sistemáticas contínuas de preservação desse território, de divulgação e de cuidado com esse lugar. São outros modelos diferentes do museu tradicional.

MALCE: O Estatuto de Museus foi criado não tem dez anos. Você diria que ele já está ultrapassado?

CH: Ele foi criado em 2009 e a sua lei de regulamentação está tramitando no Congresso Nacional, agora. Embora, existam pessoas que achem que hoje há recurso para tudo, que esses grupos minoritários e os museus comunitários têm um grande espaço no Estatuto, eu acho que a coisa não é bem assim. O Estatuto de Museus precisa ser adaptado, como acho, também, que é preciso abrir editais específicos para esses espaços. Existe uma discussão dentro do Ibram e do Ministério da Cultura, e uma sensibilidade sobre isso, mas a coisa está se construindo, está em processo. É muito preocupante pensar que somente os museólogos, somente os historiadores, os antropólogos, os sociólogos e mui-

“É muito preocupante pensar que somente os museólogos, somente os historiadores, os antropólogos, os sociólogos e muitos outros “ólogos” têm o direito de lidar com essas memórias(...).”

tos outros “ólogos” têm o direito de lidar com essas memórias e a musealização dos espaços.

MALCE: Essa seria uma visão conservadora?

CH: Acredito que é preciso permitir, também, que esses atores sociais sejam protagonistas da sua própria história e da própria veiculação da sua memória, sabe? O Museu do Ceará já tem oitenta anos, tem um acervo montado. Museus como o nosso foram durante muito tempo acusados de preservar uma memória das elites, uma memória das classes dominantes. Não é que agora a gente vá dar vez e voz apenas aos oprimidos, aos menos favorecidos, mas eu acho que um museu

constituído tem a função de explicitar os conflitos e explicitar as dinâmicas desses conflitos. Tentar mostrar, justamente, que se tem índio brigando por terra é porque tem gente negando a terra dos índios. É tentar mostrar essa polifonia.

MALCE: Ter direito a um espaço expositivo, a organizar sua memória, qualquer um de nós tem. Mas, a gente está falando aqui na especificidade de um museu como a gente conhece.

CH: Mas aí você está falando de um museu de modelo “tradicional”. Por exemplo, o Museu do Ceará foi criado há oitenta anos. Ele funciona num prédio, tem um acervo constituído, e, claro, está aberto a receber novos acervos e já tem uma frequência de público, certo? Agora, outra coisa é um movimento que é recente, que está em processo, que é o dos museus indígenas, por exemplo, lutando para criar os seus próprios espaços na suas comunidades. Isso é outra coisa. É muito interessante que eles tenham essa preocupação com a sua memória, até porque, historicamente, eles foram excluídos de tanta coisa! É uma história da exclusão ou da estereotipação. E por quê não permitir que eles tenham esses espaços? Eles têm, sim, o direito de preservar o seu patrimônio também. Se eles não tomarem para si mesmos essa tarefa, quem é que vai tomar? Os outros? Com quais interesses?

MALCE: Então, você não universalizaria os conceitos e critérios do Museu do Ceará para esses movimentos?

CH: De forma nenhuma! Não dá para você querer que eles criem um museu comunitário com os mesmos critérios de um museu tradicional.

MALCE: Mas isso não enfraqueceria o conceito de museu, porque o conceito tende a uma universalidade?

CH.: Por que é que tem que ter uma universalidade? Eu acho que não. A gente tem que aprender a trabalhar com as diferenças. Vou citar como exemplo aqui o Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo. Você sabe que existem inúmeras pessoas que criticam o Museu da Língua Portuguesa. Dizem que não é museu porque não tem acervo. Na verdade, o que ele tem? Tem uma exposição de longa duração que acontece a partir de recursos tecnológicos. Aí você tem as exposições temporárias que, às vezes, incluem objetos, como a que eu vi sobre a vida e obra do Gilberto Freyre, com livros, documentos, fotografias. Mas o “núcleo duro”, vou chamar assim, do Museu da Língua Portuguesa, não tem objeto. E então, ele não é museu?

MALCE: Na definição de museu que a gente conhece pelo Ibram, não!

CH.: Acho que a definição do Ibram para museus é bem elástica.

MALCE: Não podia ser chamado de “Centro Cultural da Língua Portuguesa”, por exemplo, em vez de ser chamado de museu?

CH.: Eu não sei. Eu acho que poderíamos ser mais flexíveis quanto a essas definições de museu. O Museu da Língua Portuguesa é um museu, sim, mas não do tipo clássico. É de outra tipologia. Seria um museu tradicional, mas interativo, para usar um conceito de Tereza Sheiner.²¹ Vou só dar mais um exemplo: na museologia um zoológico poderia ser

21 Tereza Sheiner – Museóloga, professora da graduação e pós-graduação em Museologia da UNIRIO.

definido como um museu. Você tem coisa em exposição: as espécies vivas. O que eu acho é que a gente ainda está muito fechado, principalmente aqui no Ceará, para uma definição de museu mais ampla.

MALCE: Fazendo aqui uma brincadeira, você acha que o Museu da Língua Portuguesa cabe num pen-drive?

CH.: Sinceramente, acho que não [risos]. Mas ele tem uma dinâmica, um conceito e uma proposta. Veja só, se você quiser encaixar o Museu da Língua Portuguesa nos critérios de um museu tradicional, como é o Museu do Ceará, você não vai conseguir encaixar. Eles têm elementos comuns. Por exemplo, recebem visitantes presenciais (ambos têm público interessado), e têm uma perspectiva de ação educativa continuada. Você pode até discordar da ação educativa que eles desenvolvem, mas eles têm um programa de atendimento a grupos. Agora, o que difere é a “natureza” do acervo deles que não é de objetos. E qual seria o acervo deles? É a própria língua portuguesa, que se materializa por meio de suportes tecnológicos.

MALCE: A língua não está ela própria também materializada em suportes? Porque falar de Museu da Língua Portuguesa, sem nenhuma especificação, seria diferente de um museu da oralidade da língua portuguesa, não é? Porque se você trata de língua, você está tratando da oralidade, da escrita, do que se ouve. Então tem essas questões. Há, também, uma materialidade da língua nesse sentido, não há?

132

CH: Sim, tem. Ela está em vários suportes materiais, como nos livros também. Mas aí é que está, eles optaram por fazer uma coisa diferente, original, que eu particularmente acho muito interessante. Não vejo com maus olhos, acho que há espaço para tudo, desde que se faça bem feito, com seriedade.

MALCE: Parece que você não teme essa expressão “tudo é museu”.

CH: Tudo é museu na medida em que você “musealiza” com responsabilidade. O que é um museu? Não é uma seleção? Para ser museu eu tenho que estabelecer critérios para “musealizar”. Mas “musealizar” não é criar um prédio com objetos. “Musealizar” é ter um programa consistente, sistemático de preservação e difusão do patrimônio, seja ele qual for. Seja ele um patrimônio edificado ou imaterial ou natural, usando aqui as definições do Iphan. Eu acho que para se alcançar a musealização tem que ter esse programa, consistente, delimitado, mas não necessariamente dentro de um prédio. O que eu estou querendo dizer é que eu defendo os museus de inúmeras tipologias, até porque eles já existem, quer queiram os mais conservadores ou não, independente do nome que adotem. Com isso eu não estou querendo defender o fim dos museus nesse formato clássico, como o próprio Museu do Ceará. Mas temos que ampliar nossa visão, garantir a diversidade e entender que há espaço para tudo, porque a gente está vivendo numa sociedade muito dinâmica, plural, multifacetada, entendeu? Eu acho que é limitar demais a experiência humana e a própria museologia. Afinal, nem tudo é possível trancar entre quatro paredes.

MALCE: Como você enxerga as críticas que o Ulpiano Bezerra de Menezes faz ao uso excessivo dos recursos tecnológicos nos museus? Segundo ele, o instantâneo dificulta a cognição. Você discorda?

CH: Eu acho que se tem que permitir às pessoas o maior número de experiências possíveis e diversificadas, porque é isso que amplia a possibilidade cognitiva do indivíduo, já dizia o Piaget.²² Colocar as pessoas diante de situações-problema, as mais distintas, para que elas possam resolver, porque é nessa tentativa de resolução que existe a produção do conhecimento, não é? A tecnologia é uma realidade na vida das pessoas e não temos como fugir dela, ao contrário, temos que aprender logo como melhor utilizá-la para alcançarmos os nossos objetivos.

22 Sir Jean William Fritz Piaget (1896-1980) – epistemólogo suíço e um dos mais importantes pensadores do século XX. Destacou-se fundando a Epistemologia Genética, uma teoria do conhecimento que tem como base o estudo da gênese psicológica do pensamento humano.



João Paulo Vieira

“... o museu indígena, além de refletir criticamente sobre a própria historicidade, assume hoje um papel importante nas lutas e nas existências desses grupos ao demandar não apenas a possibilidade de construir representações sobre si, mas também de ser espaço de reivindicação de uma educação diferenciada, de lazer, de cultura. Então, os museus [indígenas] hoje são um espaço de articulação e de organização comunitária, extrapolam inclusive a função que talvez os museus clássicos e mais oficiais tem na atualidade, já que são espaços de construção, de organização e de visibilidade étnica que são construídos pelos índios e geridos também por essas próprias populações.”

135

Entrevista realizada no Museu do Ceará, no dia 27 de outubro de 2011, com o historiador João Paulo Vieira, coordenador do Projeto Historiando. Os entrevistadores do Memorial da Assembleia Legislativa do Ceará (MALCE) foram: Daniel Gonçalves e Paulo Roberto Fernandes.

MALCE: Dos nossos entrevistados para discutir essa questão museológica no Ceará, nenhum é formado em museologia. A maioria são historiadores, como você. Isso não significa que estejamos privilegiando a classe, apenas demonstra o quanto a formação no campo museal no Estado é recente e até frágil. No seu caso, como se deu a aproximação com museus, particularmente com a memória indígena e com a memória de comunidades? É uma questão biográfica, intelectual ou militante? Se é que a gente pode separar essas três questões.

JOÃO PAULO: Bom, eu acho que a militância, a biografia e a intelectualidade se inter cruzam. Vou começar falando da minha aproximação com as questões indígenas. Antes mesmo de entrar na faculdade eu fiz parte, ainda em 98 [1998], do *Comitê de solidariedade às comunidades zapatistas*.¹ O movimento Zapatista é composto por indígenas mexicanos que, segundo eles próprios, tiveram que esconder o rosto, pegar em armas para poderem ser vistos e reconhecidos pela sociedade mexicana. E, aqui no Ceará, a gente fez esse comitê para dar visibilidade e prestar solidariedade a essas comunidades em luta. Foi justamente por meio dele que começamos a estabelecer os primeiros contatos com comunidades indígenas no Ceará. Houve um aprofundamento ainda maior em 1999, quando fomos a Belém numa caravana com vários indígenas,

1 Em primeiro de janeiro de 1994, mesmo dia em que entrava em vigor o Tratado de Livre Comércio da América do Norte (NAFTA), veio a público, numa das regiões mais pobres do México, um exército de indígenas que se autodenominou de Exército Zapatista de Libertação Nacional - EZLN. Em várias partes do mundo surgiram comitês de solidariedade à luta e à resistência desses índios insurgentes.

para o [II] *Encontro Americano pela Humanidade Contra o Neoliberalismo*.² Então, essa aproximação se solidificou. No ano seguinte, em 2000, eu entro na universidade e vou cursar a graduação em História na Universidade Federal do Ceará. Desde o início, me interessava muito por essa temática da indianidade, das questões étnicas e indígenas no Estado. Afinal, há pelo menos dois anos eu já trabalhava com esses temas.

MALCE: Como foi a sua experiência de aproximação com o movimento indígena antes da Academia?

JP.: A experiência foi política [o entrevistado deu muita ênfase à palavra política], no sentido de que esse comitê de solidariedade buscava, também, se inspirar nos princípios zapatistas, segundo os quais, a construção de outro mundo é possível, um mundo onde caibam muitos mundos. E, aí, a gente percorreu as comunidades indígenas no Ceará meio que tentando difundir o ideário Zapatista, bem como articular uma solidariedade a esses índios mexicanos, mas, também, buscando construir esse encontro americano pela humanidade contra o neoliberalismo, que era um encontro internacional e que agregou diversos movimentos sociais e povos indígenas do mundo inteiro. E isso oportunizou essa aproximação; e, desde então, a gente vem trabalhando junto, principalmente com os Tapebas, a etnia que até pela proximidade geográfica, a gente começou a estabelecer vínculos mais estreitos. Desde jovem, eu milito no campo social, sempre com uma perspectiva mais libertária, à margem dos partidos políticos eleitorais, e quando entrei na universidade foi justamente no momento de intensa discussão sobre os outros quinhentos. Na época havia a tentativa de comemoração dos quinhentos anos do Brasil. E aí, como a gente já vinha construindo essa aproximação com os movimentos indígenas, a gente puxou a campanha dos outros quinhentos, inclusive eu entro na universidade já

2 O primeiro Encontro Americano pela Humanidade e contra o Neoliberalismo foi realizado no ano de 1996 em Chiapas, no México, organizado pelo Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN) e ocorreu em região de conflito entre os zapatistas e o governo mexicano. O segundo Encontro ocorreu entre os dias 6 e 11 de dezembro de 1999, em Belém, no Pará.

mobilizando o pessoal pra ir [risos] quebrar o relógio da Rede Globo.³ Foi um ato marcante aqui no Ceará, a gente conseguiu mobilizar uma série de estudantes, mas também movimentos populares do campo e da cidade. Naquele protesto, inclusive, várias pessoas foram presas, eu acho que aproximadamente dez estudantes foram presos. Então, já entro na universidade com essa militância junto às comunidades indígenas e aprofundo ainda mais seguindo esse caminho de pesquisa. Eu queria me aprofundar ainda mais acerca da história desses grupos, que eram, de certa maneira, silenciados numa historiografia mais tradicional, que não estavam nos livros didáticos. Em 2002, eu passo na seleção para ser educador do Museu do Ceará, e aí vim compor o núcleo educativo do Museu. Na época o diretor era o professor Régis Lopes⁴. Então, eu começo a adentrar nesse mundo da museologia. De 2002 até 2004 fui educador do Museu do Ceará. Depois passei a participar de outros projetos mais voltados à documentação do acervo. Por exemplo, participei do inventário do acervo arqueológico; e, posteriormente de outros mais, depois fui contratado para trabalhar no núcleo gestor, aí, fui para a elaboração de projetos, para a captação de recursos, contribuindo, também, nas pesquisas para a fundamentação das exposições montadas nesse período. Tive a oportunidade de fazer também o *Cadastro estadual de museus*, durante o projeto *Secult Itinerante*, o que me deu a possibilidade de conhecer quase todos os museus do Ceará e isso me fez conhecer a realidade museal local e adentrar cada vez mais nessa discussão museológica. É desse período também, 2002, a criação do *Projeto Historiando*,⁵ que é um projeto de pesquisa em história local que

3 Relógio utilizado para a contagem regressiva oficial de comemoração dos “500 anos do Brasil” no ano 2000.

4 Régis Lopes – historiador, professor do Departamento de História da Universidade Federal do Ceará e ex-diretor do Museu do Ceará (2001-2008); entrevistado nesta publicação.

5 O Projeto Historiando surgiu em 2002, com o objetivo de fomentar, através de um programa educacional, a discussão sobre a construção social da memória na ótica de movimentos sociais e organizações comunitárias. Desde de 2005, realiza atividades em vários municípios e localidades do interior do Ceará, no litoral, serra e sertão, que possibilitaram a construção de um processo de sensibilização da sociedade para a percepção da memória e do patrimônio como ferramentas para a organização social e o desenvolvimento local. Em 2011, foi selecionado para concorrer ao Prêmio Rodrigo Mello Franco de Andrade, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), na categoria Educação Patrimonial, que visa premiar iniciativas de trabalhos com patrimônio cultural no Brasil (Gomes e Vieira Neto, 2011).

“Acho muito corporativista a ideia de pensar que apenas os museólogos são capazes de gerir instituições museais.”

busca identificar, registrar e refletir sobre o patrimônio dos bairros da cidade, mas, também, das comunidades indígenas e tradicionais. Tudo isso, meio que simultaneamente, resulta no início de uma trajetória de reflexão sobre esses espaços de memória, tanto oficiais, no caso os museus institucionais, quanto dos espaços de memória que estavam em construção junto às comunidades indígenas no Ceará.

MALCE: Como é que você percebe a proximidade dos historiadores na profissionalização do campo museal no Ceará, desde a concepção até a gestão desses espaços?

JP.: Acho muito corporativista a ideia de pensar que apenas os museólogos são capazes de gerir instituições museais. Aqui no nosso Estado, por exemplo, contamos nos dedos o número de museólogos existentes. No entanto, temos uma quantidade enorme de historiadores que começam cada vez mais a se apropriarem desses espaços, inclusive propondo novas abordagens para esses acervos, não no sentido da sacralização de determinados objetos para construção e exaltação da memória das elites do Estado, mas no intuito de gerar problematizações que nos possibilitassem refletir, historicamente, sobre o nosso próprio passado. Por exemplo, quando um historiador assume a direção aqui do Museu do Ceará – o Professor Régis Lopes – a gente teve um avanço importantíssimo, pois ele foi capaz de ampliar essa reflexão sobre a cultura material, de provocar uma série de questionamentos e de inquietações, no sentido de pensar criticamente sobre o nosso passado a partir dos objetos expostos no museu, formulou uma metodologia que denominou-se na época de objetos geradores⁶, pois inspirada no méto-

6 Metodologia baseada nas palavras geradoras, perspectiva desenvolvida por Paulo Freire que propõe um “método” de alfabetização, que parta do universo vocabular dos alunos. A partir da definição dos vocábulos mais significativos na comunidade, o educador selecionava palavras base para as lições. As palavras são geradoras porque, de seus elementos básicos, são formadas outras palavras. Cf. FREIRE, Paulo. Educação como prática da liberdade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967; e FREIRE, Paulo. Pedagogia do oprimido. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1970.

do Paulo Freire⁷. Desse modo, inspirados pelas “palavras geradoras” começamos a fazer uma discussão sobre a potencialidade educativa de estranhar e problematizar esses objetos no espaço museal. O papel do educador nessa metodologia não era o de apenas dar informações ou reproduzir uma suposta narrativa construída anteriormente e que estava materializada na exposição de longa duração. Pelo contrário, o nosso papel era o de ser provocador de reflexões a partir dos objetos em exposição. Na verdade, a intenção era a de causar interrogações, questionamentos acerca do nosso pretérito. Então, eu acho que é muito importante essa contribuição dos historiadores, no sentido de trazer à tona questões que, digamos assim, não eram tão discutidas e até mesmo abordadas nas exposições. Por exemplo, quando eu entrei aqui no Museu do Ceará a exposição de longa duração era chamada de *Ceará: serra, sertão e mar* e, como podemos perceber pela própria denominação, ela reforçava certos estereótipos acerca da formação do povo cearense. Era uma exposição que não trazia tantas problemáticas históricas, mas reforçava determinados estereótipos consagrados.

MALCE: Numa publicação de sua autoria e também do historiador Alexandre Gomes, o livro *Museus e Memória Indígena no Ceará*,⁸ vocês deram atenção especial a três museus indígenas do Estado: o *Cacique Perna-de-pau*, o *Oca da Memória* e o *Museu dos Kanindés*. Como se deu a elaboração das questões teóricas e metodológicas nessas três experiências e o planejamento da gestão desses museus?

JP.: Trabalhamos esses três museus porque eles eram os museus indígenas constituídos no momento do nosso trabalho e que resultou na referida publicação. Esse livro é fruto de um diagnóstico participativo feito no ano de 2009, por meio de um projeto chamado *Emergên-*

7 Paulo Freire (1921 – 1997) – educador pernambucano responsável pelo desenvolvimento e aplicação de uma metodologia de ensino e aprendizagem, baseada nas palavras geradoras e nas problematizações baseadas na vida da comunidade a que pertenciam seus alunos.

8 *Museus e Memória Indígena no Ceará: uma proposta em construção*. Fortaleza: SECULT, 2009.

cia étnica: índios, negros e quilombolas construindo seus lugares de memória. Realizamos oficinas junto a essas comunidades, com o objetivo de pensar em conjunto a reestruturação e melhorias para essas unidades museológicas à curto, médio e longo prazos. Naquela época, só existia o *Memorial Cacique Perna-de-pau*, dos Tapeba; a *Oca da Memória*; e o Museu dos Kanindé, de Aratuba, que foi o primeiro museu indígena do Estado, datado de mais ou menos 1995, quando o cacique Sotero abriu o museu ao público, a partir da coleção de artefatos que ele vinha juntando durante sua trajetória de vida e, desde então, de militância junto ao movimento indígena aqui no Ceará. A *Oca da Memória* foi resultado de um trabalho feito pelo *Projeto Historiando*, entre julho de 2007 e dezembro de 2008, junto a duas comunidades indígenas que vivem nas adjacências da Serra da Ibiapaba, mais precisamente no município de Poranga: os Kalabaça e os Tabajara. Esses três museus contemplavam quatro etnias. Percebíamos, por exemplo, nas representações construídas nos museus tradicionais que os povos indígenas eram normalmente subalternos, primitivos, exóticos e sem história, perdidos num passado longínquo e idealizado, ou então engessados num estereótipo de índio colonial, ou dos índios que vivem hoje no Norte, na Amazônia. Esse silenciamento da versão indígena era notório nesses espaços de memória mais tradicionais. Então, a proposta do nosso trabalho era possibilitar, metodologicamente, a construção de outras memórias e versões do passado, contados por estes grupos, que, até então, estavam silenciados ou esquecidos nesses espaços mais institucionais, como por exemplo, os museus municipais do interior do Estado do Ceará e até mesmo aqui no Museu do Ceará. O que tínhamos de povos indígenas aqui no Museu do Ceará era a coleção Tomás Pompeu Sobrinho⁹ e do Dias da Rocha¹⁰, retratando povos indígenas que existiram, mas que já não existiam mais.

9 Tomás Pompeu de Sousa Brasil Sobrinho (1880 - 1967) - Engenheiro cearense e um dos pioneiros dos estudos sociológicos relacionados ao Nordeste.

10 Francisco Dias da Rocha (1869 - 1960) - nascido em Fortaleza, foi professor e pesquisador da fauna e da flora do Ceará, organizando ao longo da vida coleções de "história natural".

MALCE: Como ocorreu o diálogo com esses grupos indígenas no processo de formação dos museus? Por mais militantes que vocês fossem, havia aí uma formação acadêmica no diálogo, portanto, ocidental e moderna [risos]. Quais os tensionamentos advindos desse encontro? Vocês chegavam lá como intelectuais? Houve estranhamento?

JP.: Como eu havia dito antes, essa aproximação com os grupos indígenas foi anterior ao nosso trabalho com museus. Então, ao longo de seus anos de experiência, o *Projeto Historiando* formulou metodologias participativas e coletivas de pesquisa em história local. Por exemplo, a formação do acervo da *Oca da Memória* aconteceu a partir de estratégias metodológicas, nas quais as populações indígenas identificaram, selecionaram e construíram seus próprios acervos, dando origem ao museu indígena, não como um mero “produto”, mas como um processo vivenciado e no qual eles estavam diretamente envolvidos, fosse narrando memórias que iriam compor a sua exposição, fosse selecionando esses objetos, ou mesmo, na campanha de coleta dos objetos entre a população. Não foi um museu feito para os índios, mas um museu feito com os índios e gerido pelos próprios indígenas. Eu acho que essa é uma diferença bastante significativa na construção desses espaços, onde os próprios indígenas contam, em primeira pessoa, a sua memória, a sua história, decidindo narrar e selecionar o que é significativo para o seu patrimônio cultural. Nessas oficinas, a gente também trabalhou a gestão, claro, algumas metodologias de gerenciamento desses patrimônios. Tiveram noções de higienização de acervo, de catalogação, de montagem de exposição, de expografia. Eles se apropriaram de algumas técnicas e conhecimentos metodológicos referentes à gestão do acervo e do próprio museu. Eles passaram a pensar na importância de constituição do que poderíamos chamar, em outras palavras, de um plano museológico para as próprias instituições das quais eles fazem parte. Atuamos sempre como mediadores, estimulando que o processo político de seleção da memória ocorresse por conta das próprias populações indígenas. Elas é que decidiram o que colocar nas exposições,

como colocar e o que falar desse acervo, que foi coletado nesse processo de formação. A gente tenta fazer tudo de forma coletiva, atuando como facilitadores desse processo. Na construção desses espaços museológicos costumamos dizer que há um deslocamento do lugar de onde o discurso é construído, a partir do momento em que os grupos indígenas formam suas coleções, atribuem significados e criam museus como espaços de construção da memória. Então, os museus indígenas materializam sentidos incorporados nos objetos construídos à sua maneira, o que consideramos – utilizando a expressão da Regina Abreu¹¹ – a sua antropologia nativa¹². A representação de si levada a cabo nos espaços museais indígenas inverte a lógica de uma autoridade etnográfica de outrem, possibilitando aos próprios indígenas a construção de sua representação sobre si.

MALCE: Qual o significado das comunidades assumirem a liderança desse processo de musealização?

JP.: Significa, justamente, um deslocamento. A partir da década de 1970, principalmente depois da Mesa de Santiago do Chile,¹³ em 72 [1972], há toda uma discussão redesenhada na perspectiva de construção de uma museologia social, na qual se quebre a visão verticalizada dos museus tradicionais, que exaltam uma memória oficial, construída em cima de uma suposta identidade nacional ou estadual, vinculada a setores mais abastados da sociedade e ou economicamente favorecidos. Os sujeitos que não tinham voz ou que eram esquecidos nessa museologia e nessa

11 Regina Abreu – doutora em Antropologia Social (Museu Nacional/UFRJ) e Professora Adjunta do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade do Rio de Janeiro – UNIRIO. Atua na área da Museologia e do Patrimônio Cultural.

12 Regina Abreu propõe uma reflexão sobre a história da relação entre antropologia e os museus a partir de uma divisão tipológica: “antropologias reflexivas e museus de ciência”; “antropologia da ação e museus como instrumento de políticas públicas”; “antropologia nativa e museus como estratégia de movimentos sociais”. ABREU, Regina. Tal antropologia, qual museu. In: Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas. Rio de Janeiro: Garamond; Minc; Iphan; Demu, 2007.

13 A Mesa Redonda de Santiago do Chile, de 1972, definiu algumas questões relacionadas aos museus da América Latina, principalmente a integração dos museus às sociedades das quais fazem parte.

história oficial começam a se apropriar de uma invenção ocidental, no caso os museus, e a utilizar esses espaços como uma ferramenta no tocante à construção de suas memórias sobre o passado. Nesse sentido, não falo apenas de indígenas, mas de muitos outros grupos sociais e étnicos – como quilombolas, comunidades de terreiros, pescadores, o movimento GLBT etc. – que passam a se mobilizar por direitos sociais específicos, e dentre estes o que vem sendo chamado de “direito à memória”, no qual os museus serão um importante espaço de visibilidade destas lutas.

MALCE: A pergunta anterior tem a ver com a seguinte questão: sendo o museu uma invenção ocidental, uma invenção moderna, obviamente a ideia de formação de uma instituição museológica não nasce espontaneamente desses movimentos étnicos. Como você falou anteriormente, trata-se de uma apropriação, e é justamente isso que a gente quer saber. Os museus históricos, sobretudo, tiveram durante muito tempo uma representação política das elites, marcados pelo personalismo, com caráter laudatório; como é que as comunidades indígenas com as quais vocês trabalharam inverteram a lógica de representação política? Como foi o processo de apropriação do controle dos significados? Porque me parece que a disputa é bem aí, uma vez que, sabidamente, esse saber produzido pela Academia ou por essas instituições mais formais gera um significado estranho ao processo de experiência social desses movimentos. Porque na lógica do poder tudo é muito parecido, um museu terá sempre o *status* de representação política, seja numa cidade cosmopolita ou numa aldeia indígena. A lógica do poder da representação é a mesma, a diferença está na visibilidade para o controle do significado, muda apenas o foco, deixa de ser de instituições tradicionais e passa a ser do movimento indígena. E é isso que a gente quer que fique bem claro. Eles enxergam no processo de musealização uma potência de luta política? Afinal, os espaços museológicos sempre serviram para esse fim.

JP.: Pergunta boa e complexa. Vamos lá. O que nasce espontaneamente? Os museus oficiais no Brasil nasceram espontaneamente? Claro que não! Sabemos que museus são construções sociais e culturais, independente de tipologias, acervos ou versões do passado monumentalizados. E os povos indígenas, como partícipes ativos desse mundo moderno, estão em interação há, no mínimo quinhentos anos, com outras sociedades. Teoricamente, a concepção de que povos indígenas estão isolados em suas microrrealidades está ultrapassada. As trocas culturais sempre existiram na história da humanidade, não apenas a partir do século XVI. Então, não acredito em espontaneidade e nem que esses museus nasçam do nada, da noite para o dia. Fazem parte de processos complexos, que envolvem organização social e mobilização política. Mas, por exemplo, o Museu dos Kanindé, que o Alexandre está estudando, foi organizado pelo próprio Sotero, que é o cacique de lá, sem assessoria de entidade ou profissional da área. Mas será que, por isso, nasceu espontaneamente? Acredito que não. É importante perceber essas criações como processos sociais, tão “espontâneos” quanto os que geraram nossas instituições museológicas oficiais, consequentemente, tão legítimos quanto. Um outro erro é a hierarquização de saberes, acreditar que os conhecimentos produzidos na academia, como espaço “ilustrado”, na perspectiva de emissor de “luzes” para a sociedade, sejam mais ou menos importantes que os produzidos nessas comunidades, ou entre movimentos sociais, que se apropriam de uma forma de comunicação e representação da realidade, chamada no mundo ocidental de museus. Mas será que foi este mundo que inventou o ato de colecionar, por exemplo?! Achados arqueológicos nos mostram que, bem antes dos primeiros gabinetes de curiosidades dos séculos XVIII-XIX, já se encontravam urnas mortuárias que traziam conjuntos de objetos, como armas ou utensílios. Uma pergunta importante, talvez, seja entender quais os sentidos destes colecionamentos. Uma coisa é certa, não seriam espólios de guerra ou provas de uma suposta superioridade, baseada na hierarquização das diferenças, fruto de uma visão evolucionista de mundo. Talvez um olhar que pudesse deslocar

esse foco de percepção do mundo a partir de uma lógica ocidental, pudesse nos ajudar a compreender melhor as várias formas de apropriação do que, no nosso mundo, chamamos de museu. Quero dizer, com isso, que o conhecimento sobre o mundo não é produzido apenas na Academia. E quanto à apropriação dos museus pelos índios, prefiro não generalizar. Creio que, cada caso é um caso, que deve ser estudado especificamente, apesar de perceber vários pontos em comum, como, por exemplo, a relação destes espaços com a mobilização social destes povos. Por isso, temos que entender o papel da Memória no processo de afirmação das diversas identidades indígenas no Ceará. Há um silenciamento étnico de quase um século. Há o famoso decreto, que não era decreto, na verdade era uma correspondência do Presidente da Província do Ceará,¹⁴ em 1863, na qual ele vai afirmar que não existiam mais índios porque essas populações já haviam se diluído nas populações locais. São argumentos biológicos e raciais. E os indígenas acabam utilizando essa estratégia, inclusive como sobrevivência, e para fugir de uma série de estigmas, como o de serem preguiçosos, de serem um bando de bêbados, de possuírem religiosidades diferenciadas da cristã. Negar a sua identidade passa a ser fundamental para poderem sobreviver a esse processo de perseguição, que envolvia a própria disputa por territórios ocupados tradicionalmente, muitos deles por doações de sesmarias ou aldeamentos seculares, que eram seus de fato e de direito, historicamente. Então, esconder a sua identidade até os anos de 1980, por exemplo, foi uma estratégia política utilizada por esses grupos e populações nativas, no sentido de se esquivarem desses estigmas e dessa perseguição política que foi muito forte aqui no Ceará. Houve, aqui, um processo de ocupação muito violento e as populações tiveram que migrar para dar lugar às fazendas de gado. A pecuária quase dizimou as populações que viviam nesse lugar

“Os sujeitos que não tinham voz ou eram esquecidos nessa museologia e nessa história oficial começam a se apropriar de uma invenção ocidental, no caso os museus, e a utilizar esses espaços como uma ferramenta no tocante à construção de suas memórias sobre o passado.”

14 Relatório provincial de José Bento da Cunha Figueiredo Júnior, de 9/10/1863. Relatórios dos presidentes de província. Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel (BPGMP), núcleo de microfilmagens.

que foi chamado de Ceará, que é uma invenção do colonizador. Colonizador, do qual os descendentes, muitas décadas depois, vão criar os museus municipais, das pequenas cidades do interior. E que versão vai estar nesses museus? Seriam espaços espontâneos? Isso, pouco se questiona. Na década de 1980, há uma guinada nessa estratégia, e em vez de negarem a sua identidade, eles começam a afirmar essa cultura e memória diferenciada, demandando do Estado uma série de direitos que foram, de certa maneira, materializados na Constituição Brasileira de 1988. Esse processo, na Academia, os antropólogos chamam de “etnogênese”, sendo uma de suas bases, segundo o João Pacheco de Oliveira e outros estudiosos, a utilização da Memória para afirmar politicamente sua identidade, que vem de um passado, dos troncos velhos, da oralidade, possuindo uma importância fundamental para legitimar a si e a sua presença no agora. Então, eles já perceberam, desde a década de 80 [1980], a importância da memória e da história nos seus processos de luta e de afirmação étnica no Ceará. Isso não é de agora. É de 95 [1995] o *Museu dos Kanindé*, de Aratuba, muito antes de a gente trabalhar com a questão indígena aqui no Ceará. Durante inúmeras madrugadas, os Tapebas constroem, em meados de 2004, o *Memorial Cacique Perna-de-pau*, porque a prefeitura de Caucaia, na época dirigida politicamente por uma família que ainda hoje possui muitas influências na região, conseguiu uma liminar da juíza da Comarca de Caucaia, que proibia a construção desse espaço, talvez antevendo todas as implicações políticas que poderiam advir da afirmação dos Tapeba enquanto povos indígenas em Caucaia. Então, a apropriação da memória e essa percepção da importância política de utilizar o passado para legitimar as ações no presente partiram das próprias populações indígenas, mas o importante é perceber que isso não é exclusivo de povos indígenas. Há uma íntima ligação entre a escrita do passado e projeto social, seja de que tipo for. Claro que teve a contribuição de intelectuais neste processo, principalmente daqueles que realizaram pesquisas sobre o que hoje denominamos de *emergência étnica*. Se começa a construir e atribuir sentidos e significados àquela cultura, mas não do nada. A gente tem,

na antropologia, o que chamamos de sinais diacríticos.¹⁵ Os Tapeba, por exemplo, possuem uma série de sinais diacríticos que os diferenciam das demais populações que vivem em Caucaia. E já tinham, não era apenas de quando começaram suas mobilizações étnicas. A questão é o sentido que ganha a diferença com a mobilização. Os Tapebas já eram conhecidos, localmente, como os tapebanos, eram os comedores de carniça, os macumbeiros. Então, eles já eram tidos como povos diferenciados pela própria população de Caucaia. Interessante, porque a diferença degradante, mesmo sendo sempre enfatizada nas relações sociais e históricas desses povos com a sociedade circundante, lhes dá o caráter de um povo distinto, porém considerado inferior. Quando esta diferença é positivada para a afirmação como povo indígena detentor de direitos sociais específicos, passa ser negada sob o argumento de que são miscigenados. São pesos e medidas distintos nesse jogo do reconhecimento étnico. Então, percebe-se, a diferença é operada em sentidos distintos pelos atores sociais em disputa, seja na afirmação de uma diferença que estigmatiza, seja na não aceitação de uma diferença que os reconhece como povo indígena, conseqüentemente, detentor de direitos e territórios. Eles enfrentam esse estigma e assumem-se enquanto povos Tapebas e tentam, justamente, fazer esse *link* com os antepassados a partir dessa legitimação que a memória e que a ancestralidade trazem para suas lutas e reconhecimentos do presente.

MALCE: Na sua fala essa questão da identidade, da tradição desses movimentos, desses grupos étnicos, parece que já era uma coisa latente que nunca deixou de existir. Se bem entendemos, o que deixou de existir foi uma afirmação política por parte desses povos. É isso?

JP.: Que tradição não é inventada? É claro, não é inventada nada, como num passe de mágica. Ao mesmo tempo, a Memória é fundamental nessa atualização de tradições. A questão não é que “nunca deixou de

15 De forma resumida, Sinais Diacríticos são sinais de diferenciação entre um grupo e outro.

existir”, a questão é que são grupos sociais que se consideram e são considerados diferentes. É um consenso, hoje, nas ciências humanas, uma concepção dinâmica da cultura, como algo que se transforma ao longo do tempo. Pensar numa identidade indígena tal qual se imagina que era no Brasil colônia, de índios andando nus, com peninhas, é algo teoricamente inválido e impreciso, como é apontado por uma série de pesquisas etno-históricas, que tratam das categorias cultura e identidade como relacionadas, mas não equivalentes. Tem muita gente que questiona essa “invenção” – não sem muitos interesses em jogo, diga-se de passagem. Mas não se questiona, do mesmo modo, a invenção de tradições nacionais ou estaduais, ou, até mesmo, municipais. Poderíamos falar da origem de Fortaleza, Martim Soares ou Mathias Beck? Católicos ou protestantes? Por que se comemora o aniversário de Fortaleza em 13 de abril? Isso não é inventado? Mas não do nada. Passado e presente se relacionam profundamente na escrita da história, como sabemos muito bem nós que trabalhamos em instituições museológicas, e as dinâmicas e relações de poder são fundamentais nessas definições. Por exemplo, é muito comum ouvirmos em pesquisas de campo, a referência dos antepassados dos avós afirmando que eram índios, mas que não podiam se dizer indígenas por conta das represálias que sofriam como tal. A gente até queria fazer um vídeo sobre o que ouvimos, repetidamente, em vários lugares do Ceará: “Ah, a minha vó foi presa no mato a dente de cachorro. Ela era índia realmente.” Então, existe uma ligação na memória social desses grupos que os levam a se afirmarem enquanto grupos diferenciados. Mas nem sempre é assim, digo que, nem todos os que possuem essa memória de uma descendência se afirmam enquanto indígenas. Senão, o Ceará seria todo indígena. Claro que, num determinado momento, essa indianidade é politizada, mas não é construída a partir do nada. Além das diferenças historicamente percebidas, há certas permanências culturais, ligadas à religiosidade, como, por exemplo, o Torém, entre os Tremembé, que nunca foi silenciado. Desde tempos imemoriais é uma “brincadeira de índio velho”, como bem nos diz o antropólogo Gerson Jr., que permaneceu até os

nossos dias – e seria ilusão acreditar que permaneceu do mesmo modo - e que a gente considera um importante sinal diacrítico, que afirma a presença e a permanência desse grupo até a atualidade. Nos Pitaguari, há um ritual em volta de uma mangueira que eles consideram sagrada, que também vem de muito tempo. Então, são sinais diacríticos que a gente percebe e que ganham novos sentidos conforme os tempos. O próprio parentesco é ressignificado. Por exemplo, os Tapebas partem de troncos familiares comuns do antigo cacique Perna-de-Pau. Então, essa identidade incorporou elementos de variadas procedências e se reconstruiu no tempo e espaço, inclusive no contato com outros povos. No entanto, afirmar o que são ou deixam de ser os povos indígenas no Ceará, deixo ao cargo deles próprios, e recomendo que os procurem para escutar as suas próprias versões dessa história.

MALCE: Do ponto de vista cultural, você identificou, aí, várias permanências. Então, o problema seria político mesmo, a questão da evocação ou não dessas identidades é política. Do ponto de vista cultural, a identidade tem certa continuidade, mas do ponto de vista do discurso público de afirmação a identidade, que antes dos anos 80 [1980] era uma coisa para si, a partir dessa data se torna, também, uma coisa para o outro. Do ponto de vista político, o que houve foi a invenção de uma identidade. A seguinte frase que me parece ser de algum movimento, do qual não me recordo no momento, sintetiza muito bem essa situação: “eu posso ser o que você é sem deixar de ser o que sou”.

JOÃO PAULO: As esferas políticas da realidade não podem ser separadas de outras instâncias da vida social. O que ou quem define quem é ou deixa de ser alguma coisa? Quem define uma identidade individual, o que uma pessoa é? E quanto a um grupo, quem define o que ele é? Seria o Estado e seu reconhecimento? Nesse sentido, são fundamentais as interações entre os grupos e, principalmente, a construção social das fronteiras de pertencimentos que ocorre nessas interações. Não podemos falar numa identidade indígena no Ceará, mas de iden-

tidades. Por exemplo, elementos culturais dos índios Tremembé são totalmente diferentes dos elementos culturais dos Tapeba. Os povos indígenas no Ceará são totalmente diferentes entre si, mas também possuem semelhanças, tanto entre eles como também com os regionais. No caso do Torém, por exemplo, como eu disse, não houve silenciamento, não houve um momento em que não fosse praticado pelos grupos Tremembé, sempre foi reconhecido em Itarema como uma brincadeira de índios velhos. Na prática do Torém, eles dançam em noites de lua, principalmente na época de colheita do caju, quando fazem o mocororó, outra permanência, uma bebida fermentada feita do caju. Eles vão dançando de mãos dadas o Torém, que é ainda cantado numa língua que eles não sabem mais o significado, mas que permaneceu na oralidade até os nossos dias. Já o Toré, para os Tapebas, é dançado em círculo, as músicas não são em língua desconhecida. Então, a gente não pode dizer que o Toré e o Torém são sinais diacríticos para estes dois grupos diferenciados, em identidades que são construídas, reinventadas e muitas vezes, reelaboradas pelas próprias populações indígenas a partir do contato, a partir das novas dinâmicas e relações sociais que são vividas no agora. E essa dinâmica cultural e de tradições não é exclusiva desses povos, que o diga o processo de comemoração que se deu, a partir da instituição da República Brasileira, da figura de Tiradentes como herói nacional. Então, isso está em processo de transformação, cultura e memória são a todos os momentos reelaboradas, seja para permanecer, seja para transformar-se.

MALCE: Foi bom você tocar nessas especificidades, porque a identidade indígena não é uma totalidade, um estado homogêneo. Outra questão que não pode ficar de fora dessa discussão da musealização dos movimentos indígenas, refere-se ao posicionamento que vem sendo assumido pelos museus na atualidade, diferentemente dos museus do final do século XIX, início do século XX. Os museus tradicionais, os museus históricos, pelo menos nas experiências mais recentes, propõem-se a fazer uma crítica sobre si mesmos, independente dos conser-

vadorismos que ainda possam existir. Eu queria saber se esse processo, também, está acontecendo nos movimentos indígenas. Por estarem tão engajados, num momento ainda de afirmação política, de construção de legitimidade e de credibilidade pública desses discursos, eles já entraram nesse processo de fazer uma crítica sobre si mesmos?

JP.: A musealização não é dos movimentos indígenas, mas de acervos patrimoniais, protagonizada pelos movimentos indígenas. E essa perspectiva dos museus históricos como espaços para críticas de si, infelizmente, ainda é pouco evidenciada, para além da Academia, pouco incorporada no discurso institucional. A passagem de “templo” a “fórum”, utilizando conceitos disseminados, ainda esbarra, logicamente, nas vinculações institucionais. Teoricamente essas instituições museológicas dizem que fazem essa autocrítica, mas na prática isso não acontece. Por exemplo, na Academia se propaga aos quatro ventos que é preciso refletir, criticamente, sobre o passado e aí colocar as múltiplas versões; mas põe um intelectual desse na gestão de um espaço de construção de memórias como, por exemplo, o Museu do Ceará, e a gente vai ver que ainda permanece, digamos, certo posicionamento no sentido de privilegiar determinadas versões da história. Será sempre uma escolha política, que passados e que processos do passado evidenciar, como mostrar, o que musealizar, enfim.

MALCE: Roland Barthes¹⁶ dizia que o intelectual tem que ser um resíduo, quase um lixo [risos] da sociedade. Aí, alguém diz: “mas lixo não serve para nada!”, e ele responde: “mas é perigoso, né” [risos]. Às vezes, o intelectual tem que ser meio resíduo, não servir para nada, mas ser perigoso porque quando você começa a servir demais, parece que começa a ficar perigoso no sentido inverso. Eu queria que você aprofundasse esse ponto, já que o nosso livro é sobre gestão e gestores.

16 Roland Barthes (1915 - 1980) - nascido em Cherbourg, na França, formou-se em Literatura Clássica e Filologia pela Sorbonne. Conceituado crítico literário, Barthes deixou profundas contribuições à semiologia. Cf. BARTHES, Roland. O grão da voz. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

Quais fragilidades vêm à tona quando um intelectual assume um cargo de gestor? A crítica de si é uma delas?

JP.: Eu não acredito numa suposta neutralidade na construção dos discursos historiográficos e de memória também. Há sempre um posicionamento, e aí a gente pode tomar do Certeau.¹⁷ Esse posicionamento se dá a partir do lugar social, do lugar daquele que está, realmente, indo ao passado para refletir sobre o nosso próprio presente. Não há essa suposta neutralidade e essa autocrítica de si e dos espaços que são geridos por esses intelectuais, no sentido de conseguir dar voz a essa multiplicidade de sujeitos e de experiências, que fazem os processos de construção social da memória. Se a gente pegar como exemplo o Memorial Frei Tito de Alencar,¹⁸ vai perceber que há a tentativa de se criar tensões hermenêuticas acerca de um processo traumático da História do Brasil, que foi a ditadura militar, porém ele tende a induzir o visitante a tomar partido a favor dos que lutaram contra a ditadura. Basta ver os textos que estão nas paredes, basta ver o posicionamento dos objetos, a narrativa que liga esses objetos, a expografia. Isso é espontâneo? Há, indubitavelmente, a construção de uma memória acerca de um processo histórico que é a narrativa daqueles que foram perseguidos pela ditadura militar. Vai ter um discurso de legitimação dos direitos humanos, de censura à ditadura, de crítica à anistia irrestrita, aos próprios ditadores. É um posicionamento e uma construção de um passado que, inclusive, foi disputado na própria concepção da exposição, que não ocorreu sem tensão. Por exemplo, eu lembro muito bem que no processo de construção do memorial, o cenógrafo¹⁹ queria colocar um holofote em cima da máquina de escrever do Frei Tito para, segundo a concepção

“Eu não acredito numa suposta neutralidade na construção dos discursos historiográficos e de memória também.”

17 Michel de Certeau (1925 - 1986) - Teólogo jesuíta, historiador e erudito francês que se dedicou ao estudo da psicanálise, filosofia, e ciências sociais. Cf. CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano: artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994; A escrita da história. Rio de Janeiro; Forense Universitária, 2010.

18 Exposição integrante do espaço do Museu do Ceará.

19 Chiquinho Aragão.

dele, mostrar um Frei Tito militante, preso no Congresso de Ibiúna²⁰, acusado de ter sido um dos organizadores do evento, mostrar também outra perspectiva, a de um Tito ligado ao pensamento, à construção de formulações políticas. E, aí nessas disputas, ao invés da máquina entrar como objeto central, entraram os óculos, e ao lado de livros que associavam o pensamento do Frei Tito a um cristianismo mais marxista. Inclusive, infelizmente, os óculos que foram roubados, depois. Foram escolhas que, de certa maneira, construíram, também, uma memória acerca do próprio Frei Tito e do papel que ele desenvolveu na ditadura militar. Então, perceba, há uma tensão e uma disputa acerca de qual memória vai ser construída na montagem de uma exposição. Não há neutralidade. E eu acho que o mesmo acontece com os museus indígenas. Por exemplo, na montagem do Museu dos Jenipapo-Kanindé, que foi mais recente e feito também com a assessoria do *Projeto Historiando*; de um lado, a gente tentou colocar essa correspondência do governador de Província que eu me referi anteriormente, que diz não haver mais índios no Ceará; e de outro lado, colocar um mapa contemporâneo dos grupos que se afirmam enquanto indígenas na atualidade. E isso vai causar o que a gente pode chamar de tensão hermenêutica, gera uma problematização. Então, essa construção de si também traz, intrinsecamente, uma problemática acerca da História. Só que esse processo é feito de forma coletiva, e os índios não abdicam do direito de dizer o que é importante lembrar com relação às suas memórias e às suas narrativas do passado. E eles querem construir, e eles querem fazer emergir a sua versão da História do Ceará. Isso é legítimo. Ao mesmo tempo, em alguns momentos a gente possibilita essa reflexão crítica do passado; em outros, eles querem fazer emergir o que eles consideram importante nas suas trajetórias de vida, no seu passado. Então, a gente acha que é um processo coletivo e de negociação, e que eles estão disputando um campo conflituoso, que é o passado. Eu acho que a História e a Memória são um campo de poder em disputa e esses

20 XXX Congresso da UNE, que fora iniciado, clandestinamente, em um sítio, em Ibiúna, no Sul do Estado de São Paulo, e que foi interrompido em 12 de outubro de 1968 com a prisão de seus participantes.

“Eu acho que a história e a memória são um campo de poder em disputa e esses sujeitos já perceberam isso e não vão deixar de reivindicar um espaço dentro dessa disputa.”

sujeitos já perceberam isso e não vão deixar de reivindicar um espaço dentro dessa disputa. Ora, o que é a História dos municípios cearenses, senão a tentativa de construir uma História do Ceará a partir da versão do colonizador? Basta pegar qualquer livro de história dos municípios cearenses que a gente vai ver que o município nasce a partir da chegada de um fazendeiro, que constrói sua morada, uma igreja e etc. Essa história silencia, nega e esquece outras possibilidades que, inclusive, muitas vezes, originaram a própria nomenclatura do lugar. O que é Canindé senão uma referência clara a um amplo território, o sertão do Brasil colonial, que teve a presença de um grande líder que foi o Kanindé, o primeiro chefe indígena que negociou diretamente com o Rei de Portugal e que foi traído nesse acordo. Mas a história oficial do município é narrada a partir da chegada do colonizador. Essa construção de uma memória sobre si também é uma tentativa de se posicionar historicamente no presente.

MALCE: E qual é a “contribuição” do intelectual e do historiador nesse processo de elaboração dessa memória, de seleção do que se deve lembrar e do que se deve esquecer da história das comunidades indígenas?

JP.: Claro que o historiador e o antropólogo também não são neutros, como disse, eu não acredito nessa neutralidade. A gente percebe isso nos discursos que são produzidos por essas próprias comunidades indígenas. Agora, eu acho que os índios, eles têm a coragem de assumir esse posicionamento na construção de seus discursos e de suas narrativas, o que, muitas vezes, a gente não percebe nos intelectuais que gerem esses espaços de memória. Há, na verdade, uma ocultação da construção social da memória. E, no caso dos museus étnicos e comunitários, esse posicionamento não é velado, é assumido, eles assumem um posicionamento perante essa construção social da memória. Claro que, para um pesquisador intelectual, além dos compromissos políti-

cos, escolhas pessoais, há, também, o compromisso com o fazer científico, a pesquisa, e estes são espaços primorosos para isso.

MALCE: É confortável para os intelectuais porque, às vezes, o que eles dizem de crítica não necessariamente diz respeito às suas lutas pessoais e profissionais. É sempre analisando o outro, ao contrário do movimento indígena que está tendo que fazer um processo de musealização sobre si. Eu fiquei pensando agora, o que seria um museu dos intelectuais de história. Como eles se engajariam? Como seriam essas representações? Exatamente, como seriam essas subjetividades?

JP.: Essas tensões e negociações estão sempre presentes, por exemplo, na reestruturação da exposição de longa duração aqui no Museu do Ceará. A gente demorou quase seis anos para conseguir fazer pequenas modificações, justamente devido a essas negociações necessárias tanto por parte dos órgãos que administram, no caso daqui, a Secretaria de Cultura, quanto também dos múltiplos atores que queriam ter suas memórias dentro desses espaços. É uma negociação constante.

MALCE: O lugar de gestor é sempre complicado, especialmente se for um intelectual gestor. A prática é diferente do discurso.

JP.: Quando a gente está num outro espaço, é fácil fazer essa crítica da construção de si, mas na hora que a gente está gerindo... Eu li num artigo do Régis Lopes na versão anterior da revista²¹. [Cadernos Tramas da memória] que ele criticou os museus étnicos justamente por conta dessa representação que fazem de si, e que ele coloca como similar a construída, historicamente, pelos museus mais tradicionais no campo de disputa e de poder. Eu não colocaria no mesmo patamar, eu colocaria de maneira diferenciada, na medida em que há também espaços de construção crítica desse passado dentro dos museus indígenas, e que incorpora, inclusive, memórias e contribuições culturais dos colo-

21 RAMOS, Francisco Régis Lopes. História, apesar da memória: um desafio para as políticas culturais. In: Políticas de memória: um debate sobre as relações entre políticas públicas, museus e memória. Cadernos Tramas da Memória, n.º 1, maio 2011. Fortaleza: INESP, 2011.

nizadores. No *Oca da Memória*, por exemplo, a gente tem como objeto da cultura material dos indígenas o descaroador de algodão, que é uma tecnologia vinda do colonizador. Outros elementos como machados, espingardas, são objetos do colonizador, mas assumem outros sentidos ao se incorporarem à cultura indígena.

MALCE: Você poderia fazer um inventário dos principais conflitos internos dos movimentos indígenas, quais os principais problemas que eles enfrentam entre si?

JP.: Bom, isso vocês devem perguntar aos próprios indígenas [risos]. Não sei se me sinto muito à vontade para estar falando dos problemas internos do movimento, mas certamente há disputas entre as próprias lideranças indígenas. Há disputa, por exemplo, com relação aos favorecimentos econômicos salariais gerados em torno de uma categoria que nasce na contemporaneidade, que é a dos professores indígenas e que não existia. E onde não há disputas? Há tensões também entre comunidades. Aquelas que moram mais próximas a Fortaleza, por exemplo, conseguem pressionar mais a Funai,²² por isso recebem maiores benefícios em detrimento daqueles que moram no interior, a quilômetros de distância da capital. Então o movimento indígena é um movimento como todos os outros, com problemas no tocante à organização, à gestão dos recursos, à disputa pela direção dos próprios órgãos de representação – a Copice, que é a *Coordenação Estadual dos Povos Indígenas*; a *Apoimé*, que já é uma coordenação a nível regional de Nordeste, enfim.

158

MALCE: Qual o perfil do público que frequenta os museus indígenas?

JP.: Para as crianças, o museu indígena, hoje, assume uma função muito interessante, porque muitas das comunidades não possuem mate-

22 A Fundação Nacional do Índio – Funai, foi criada pela Lei 5.731, de 05 de janeiro de 1967, e tem como principal objetivo o desenvolvimento de políticas sustentáveis para as populações indígenas.

riais didáticos para aplicarem a suposta educação diferenciada,²³ que é obrigatória. Então, os museus meio que funcionam como um braço da escola diferenciada, onde é possível concretizar essa leitura sobre a própria cultura e a historicidade desses grupos a partir da cultura material. Eles são, por excelência, espaços educativos. Eles estão assumindo esse papel dentro das comunidades onde estão inseridos. Já os estrangeiros, os visitantes que chegam de fora, meio que estranham porque, na verdade, a gente tenta discutir junto às populações indígenas o cuidado que se deve ter para se evitar a construção de uma identidade idealizada sobre si mesmas. Historicamente, me parece que sempre quiseram fazer com que os índios fossem o que eles não são, por exemplo, no período da colonização queriam que eles andassem vestidos, que fossem cristãos, que trabalhassem segundo o tempo do colonizador, e hoje parece que é o inverso: querem que eles andem nus, que falem a língua nativa, que tenham rituais diferenciados, que morem em ocas de palha. E a visão, que é passada nos museus indígenas, tenta mostrar o que eles são no presente: são índios vestidos, os objetos muitas vezes falam do que eles vivem no agora. Então, por não tentarem construir essa visão idealizada, os museus causam um certo estranhamento quando, por exemplo, um visitante chega lá e pensa encontrar os índios vivendo em ocas de palha, andando nus. No museu nem existe arco e flecha.

MALCE: Os visitantes estranham a não existência desses instrumentos clássicos e cristalizados no nosso imaginário?

JP.: Estranham muito. Eles esperam encontrar [risos] uma comunidade vivendo *in natura*. Os museus indígenas tentam mostrar o que são hoje e refletir um pouco sobre o processo histórico que os levaram a ser o que são no agora. Então, essa é uma tentativa de dar visibilidade não à cultura idealizada, mas a uma cultura que sofreu intensas transformações ao longo do tempo. Mas ao mesmo tempo, lendo os livros de

23 A educação diferenciada é a obrigatoriedade no Brasil de criação e desenvolvimento de escolas nas comunidades indígenas, que trabalhem um sistema pedagógico específico a essas populações.

“Os museus indígenas tentam mostrar o que são hoje (...) é uma tentativa de dar visibilidade não à cultura idealizada, mas a uma cultura que sofreu intensas transformações ao longo do tempo.”

visitantes eu sinto uma perspectiva bastante positiva. Há um crescente número de visitantes de universidades percorrendo as comunidades indígenas, inclusive, agora, quando essas visitas acontecem, o primeiro lugar de parada são os museus. Os museus estão servindo, também, como centros de documentação, no qual aqueles que buscam realizar pesquisas, já se encaminham para o museu porque sabem que lá é possível encontrar um pouco de informação sistematizada. Internamente, os museus têm uma função, e para o público de fora têm outra, que é de afirmação de uma identidade étnica, de possibilidade de narrar em primeira pessoa essa memória e essa narrativa sobre suas próprias historicidades.

MALCE: Ouvindo você falar sobre o movimento indígena e essas identidades, me parece que eles são menos ingênuos do que os intelectuais, do ponto de vista do discurso, porque eles estão muito menos a serviço de uma verdade. Eles sabem se apropriar do passado e têm uma habilidade técnica para lidar com esse passado como representação política; e, assim, conseguir direitos, conseguir visibilidade. Às vezes, os intelectuais acreditam tanto no seu discurso que enfraquecem a própria classe. E eles, talvez, por não serem legítimos para o outro, tiveram que ter uma habilidade discursiva de apropriação do passado muito maior.

JP.: Eu adorei essa sua colocação porque o museu indígena, além dessa busca de refletir criticamente sobre a própria historicidade, assume hoje um papel importante nas lutas e nas existências desses grupos ao demandar não apenas a possibilidade de construir uma memória sobre si e de significações sobre essas próprias populações, mas, também, de ser espaço de reivindicação de uma educação diferenciada, de lazer, de cultura. Então, os museus hoje são um espaço de articulação e de organização comunitária, extrapolam inclusive a função que talvez os museus clássicos e mais oficiais têm na atualidade, já que eles se colocam como espaços de construção, de organização e de visibilidade

étnica que são construídos pelos índios e geridos também por essas próprias populações.

MALCE: No livro que você escreveu em co-autoria com o Alexandre, já mencionado nessa conversa, vocês citam, ao final, um conjunto de propostas museológicas para as comunidades indígenas do Estado, entre as quais destacamos a de “implementar unidades museológicas nas comunidades indígenas que ainda não possuem”. É possível fazer isso? Por outro lado, todas as comunidades acham de fato o museu necessário? Ou o que importa, na verdade, é a visibilidade social como instrumento de negociação política?

“...os museus hoje são um espaço de articulação e de organização comunitária, extrapolam inclusive a função que talvez os museus clássicos e mais oficiais tem na atualidade...”

JP.: O processo para a construção desse livro se deu porque tinha uma proposta da Secretaria de Cultura de construir um memorial dos povos indígenas no Ceará, aqui em Fortaleza. E aí as comunidades disseram que não queriam um memorial, eles queriam que cada comunidade tivesse um espaço no qual eles pudessem contar a história do seu próprio grupo étnico. Por quê? Porque já percebem que não há uma única história indígena no Ceará. Na verdade, as próprias trajetórias, migrações e memórias desses grupos são bastante diferenciadas. Nessas oficinas, numa espécie de queda de braço com a Secretaria de Cultura, eles demonstravam que não queriam esse memorial da cultura indígena, por entenderam que ele não daria conta dessa diversidade cultural dos povos indígenas do Ceará. E questionavam até o próprio lugar onde iria ser construído esse memorial, que era na Casa José de Alencar. Eles dizem que lá é um lugar espiritualmente inadequado para esses grupos porque, por exemplo, quando os Tremembés chegam à Casa José de Alencar, eles desmaiam, recebem o que eles chamam de encantados.²⁴ Então, espiritualmente, é um lugar não apropriado para a construção desse memorial. Na última assembleia dos povos indígenas do Ceará,

24 Os encantados são como espíritos indígenas de ancestrais, que morreram e passaram para uma dimensão encantada, de onde continuam protegendo e mantendo contato direto com o mundo dos homens e vice-versa.

que ocorreu em dezembro de 2011, um dos pontos de discussão foi a construção de museus nas comunidades, além dos temas clássicos como educação diferenciada, demarcação das terras, saúde indígena. E nessa assembleia foi deliberada a construção de museus indígenas em todas as comunidades ao lado das escolas diferenciadas. As demandas apontadas no livro foram elaboradas pelos próprios índios, no grupo de trabalho formado pelas organizações indígenas e indigenistas.

MALCE: Voltando à questão da pesquisa de público, isso já aconteceu nesses museus?

JP.: Ainda não.

MALCE: E com o acervo, já houve alguma pesquisa?

JP.: O Alexandre [Gomes] acabou de finalizar o mestrado em Antropologia na UFPE, pesquisando o museu indígena dos Kanindé, em Aratuba. É a primeira pesquisa, pelo menos que saibamos, em âmbito nacional, que trata especificamente de um museu indígena, justamente no Ceará, lugar que está se destacando como pioneiro nesse processo no Brasil.²⁵ Tem, também, o Bruno Andrade, na mesma instituição.

25 A dissertação de mestrado de Alexandre Oliveira Gomes é intitulada *Aquilo é uma coisa de índio: objetos, memória e etnicidade entre os Kanindé do Ceará*. No resumo, o autor afirma que: "Recontar a história regional, a partir de um olhar que subverte a apologia do colonizador como narrativa verdadeira, tornou-se um dos imperativos categóricos imprescindíveis aos movimentos e processos contemporâneos de mobilização política de povos indígenas, principalmente no nordeste brasileiro e, especificamente no Ceará, a partir da década de 1980. Torna-se fundamental analisar como movimentos indígenas reinterpretam o passado a partir da construção de sentidos sobre o tempo, 'regimes de memória' específicos que associam ações, narrativas e personagens, prescrevendo-lhes formas de construir significados" (Oliveira, 2011, p. 12). Segundo Johannes Fabian, um regime de memória é "uma arquitetura da memória, (...) que tornaria possível a alguém contar histórias sobre o passado" (Fabian apud Oliveira, 2011, p. 12). A partir da análise da seleção, musealização e significação da cultura material, e dos usos e (...) papel da memória, com suas técnicas e perspectivas específicas" (Oliveira, 1999, p. 118), realizaremos um estudo classificatório identificando e interpretando categorias nativas e narrativas que organizam socialmente duas importantes diferenças operadas em processos étnicos: memórias e objetos. Investigaremos "(...) o trajeto das composições de sentido", buscando "(...) relacionar posições políticas com operações mnemônicas" (Ramos, 2011, p. 245), unindo os aportes conceituais da História e da Antropologia, mediados por procedimentos e técnicas museográficas utilizadas na observação participante realizada na pesquisa de campo entre o povo indígena Kanindé, na aldeia Fernandes (Aratuba-Ceará)". O trabalho está em fase de ajustes finais e brevemente deverá vir a público.

Apesar de não ser diretamente sobre o museu, como o Alexandre, ele está analisando o processo de pesquisas sobre si, realizado pelos próprios índios, durante seu processo de mobilização. Está trabalhando os índios de Poranga, os Tabajaras e os Calabaças. A Oca da Memória é justamente um desses espaços de materialização das pesquisas. É uma tentativa de refletir a constituição desses acervos, quais os sentidos e significados que eles fazem de si a partir da reunião daqueles objetos. Eu acho que começa aí a se desdobrar as primeiras pesquisas mais aprofundadas sobre esses sentidos e significados dos museus para a própria releitura de suas historicidades.

MALCE: A tecnologia é um elemento bastante presente na contemporaneidade dos museus, quer como recurso ou como eficácia de interatividade numa exposição. É um signo extremamente moderno, ocidental, até capitalista ou mesmo de uma sociedade de consumo. Agora vem a pergunta: é possível o uso de tecnologia no museu indígena sem enfraquecer o discurso político da comunidade? Por que ele se representa para o outro com algumas estratégias.

JP.: Hoje, todos os índios têm celulares, sabem utilizar computadores e não escondem isso de quem vai visitar as comunidades não. É legítimo. Tem um projeto *Vídeo nas Aldeias* no qual eles registram o próprio patrimônio, produzem vídeos sobre si, e a gente só não está utilizando ainda tecnologia porque não tem dinheiro [risos]. Eu acho que o uso das tecnologias, num futuro próximo, vai ser inclusive bastante interessante, na medida em que esses grupos começam a produzir registros etnográficos, poderíamos dizer assim, sobre suas próprias culturas. Quanto ao uso da tecnologia em museus, de maneira geral, eu acho que podem fazer uso, desde que, por exemplo, não construam cenários que levem o visitante a pensar que voltou ao passado tal qual como ele era, como algumas exposições que a gente vê, onde se criam estereótipos de cenários e idealizam um passado que levam o visitante a imaginar-se numa cápsula do tempo. Eu acho que não é por aí, mas quanto ao uso de mú-

“Hoje, todos os índios têm celulares, sabem utilizar computadores e não escondem isso de quem vai visitar as comunidades não. É legítimo.”

“Mais do que ficar nessa discussão de dívida e história, eu acho que cabe ao Estado reconhecer o que esses grupos são no presente.”

sica, por exemplo, a gente já tem uma exposição indígena que tem sonoridades de aves, de músicas indígenas. Eu acho que é um recurso interessante, é outra linguagem. Os museus indígenas, também, não se restringem às salas de exposição, são, muitas vezes, o que alguns chamam de museus de território, estão para além desse espaço onde os objetos ficam organizados, vão também para a fauna, para a flora. Com os Tapebas, por exemplo, a gente está trabalhando a observação das aves no mangue... Então, é um museu de território, não apenas restrito ao seu espaço, mas é a soma do patrimônio natural e cultural musealizados. A gente percebe que há uma ampliação nessa perspectiva de museus.

MALCE: Uma questão sensível e até mesmo polêmica, quando se fala em etnias, grupos ou comunidades historicamente marginalizadas ou esquecidas pelo “poder”, é a chamada dívida histórica. Como é que você vê essa questão, se há uma dívida histórica, como é que se pode pagá-la?

JP.: Mais do que ficar nessa discussão de dívida e história, eu acho que cabe ao Estado reconhecer o que esses grupos são no presente. Só aqui no Ceará, a gente tem mais de 13 grupos que se autoafirmam enquanto grupos étnicos indígenas e só temos uma terra demarcada, que é o Córrego João Pereira, dos Tremembés. Além de reconhecer, possibilitar a formulação de políticas públicas que possam suprir algumas demandas desses grupos no presente.

MALCE: Esse discurso da dívida histórica a gente houve com frequência da classe política, mas é um discurso, também, proferido nas comunidades étnicas?

JP.: Eu não vejo esse discurso aflorando, não. Eles sempre demandam pelos seus territórios, pelo uso tradicional que já fazem dele. Eu vejo isso nos políticos mesmo, tentando justificar algumas políticas públicas, mas o movimento indígena se coloca como vivo, eles não gostam

nem de serem tratados como remanescentes, mas como populações que tem demandas próprias do agora, que é saúde diferenciada, postos de saúde nas comunidades, escola nas comunidades, demarcação dos territórios, então são coisas bem do presente. É mais uma questão de reconhecimento por parte do Estado das prerrogativas já garantidas na própria Constituição Federal de 88 [1988] e que não são cumpridas.

MALCE: Quando o Estado se interessa por questões indígenas, o que ele está esperando? É um investimento que traz retorno? O que é que se perde e o que se ganha nas negociações políticas em parceria com o Estado?

JP.: Todas essas políticas do Estado para com as populações indígenas se dão sob pressão e disputas. Eu acho que nunca o Estado dá nada de “mão beijada”, sempre há uma tensão enorme no próprio reconhecimento das conquistas obtidas por esses grupos. Por exemplo, o projeto *Emergência Étnica* nasceu com certa vontade de legitimar o processo de criação do memorial dos povos indígenas e acabou surtindo efeito contrário, que foi a recusa desses grupos de terem um memorial, o que pressionou a Secretaria de Cultura a pensar na construção desses outros museus. O nosso livro é um documento desse processo. E, aí como o projeto trouxe uma demanda diferente da original, tanto o memorial não foi executado, como até hoje os museus indígenas não foram colocados como prioridade nas políticas públicas de cultura do Estado do Ceará. A gente não tem nenhum museu financiado pelo Estado. Todos os museus foram fruto da própria iniciativa das populações indígenas, que, com os seus escassos recursos, constituíram esses acervos. Foram eles que fizeram seus expositores.

MALCE: Somente as oficinas e os treinamentos é que foram financiados?

JP.: Não, apenas naquele projeto, e tinham como objetivo construir esse memorial. Mas as oficinas acabaram criando outra demanda que era a construção de espaços nas próprias localidades e o fortalecimento dos

“Eu acho que os investimentos são bastante incipientes no tocante à formulação de políticas públicas e de financiamentos para a área museal no Ceará como um todo.”

museus já existentes em algumas das comunidades indígenas. Por outro lado, através do *Projeto Historiando*, que não possui institucionalização alguma, a gente faz parcerias com entidades indigenistas, ONG's e as próprias organizações dos povos indígenas, para as atividades que vem sendo feitas há, aproximadamente, seis anos, com as comunidades indígenas.

MALCE: Com relação a investimentos, a gente sabe que há disponibilidade de verba para a cultura, mas há, talvez, uma disponibilidade insuficiente para a educação. Como os museus indígenas lidam com essa questão?

JP.: Eu acho que os investimentos são bastante incipientes no tocante à formulação de políticas públicas e de financiamentos para a área museal no Ceará como um todo. A gente tem um edital apenas, e que já há quase quatro anos disponibiliza o mesmo recurso, que é um recurso muito escasso: dez mil reais (R\$ 10.000) para uma categoria; e vinte mil reais (R\$ 20.000) para a outra, que não dá muitas vezes pra montar sequer uma exposição. Isso é uma vergonha! Então, os museus têm uma estrutura muito precária, muitas vezes não tem sequer corpo técnico que possa gerir adequadamente esses espaços. A gente muitas vezes não tem um historiador, não tem museólogos. E falta, também, um curso de pós-graduação, ou mesmo uma graduação nessa área de museologia que possa atender, inclusive, o que agora determina o Estatuto de Museus,²⁶ que é a exigência de haver, pelo menos, um profissional de museologia dentro dessas instituições. A gente não tem, por exemplo, mobiliário adequado nem para acondicionamento de acervo. São poucos os museus que possuem uma reserva técnica, que possuem iluminação adequada. Então, eu acho que a gente tem aí um longo caminho a percorrer, no sentido de possibilitar condições mínimas de infraestrutura para um bom

26 O Estatuto de Museus foi instituído pela Lei Federal nº 11.904, de 2009, que orienta e auxilia as instituições museais em suas mais diversas atividades e atribuições. Para ter acesso à referida lei, acessar: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm.

funcionamento dessas instituições museológicas. E aí, não apenas dos museus indígenas, eu falo do campo mesmo, das instituições museológicas no Estado do Ceará. Tudo funciona com ínfimos recursos, migalhas mesmo. Agora, a gente teve um avanço muito grande no campo museológico por conta da criação do Instituto Brasileiro de Museus, o Ibram, que aí disponibilizou uma dotação orçamentária interessante para a área de museus, mas que, ainda assim, exige que pessoas habilitadas saibam fazer os projetos para poder concorrer a esses editais, o que não é fácil; e aí, só os grandes museus é que conseguem captar esses recursos. Os pequenos, por não terem estrutura nem pessoal técnico-administrativo habilitado para fazer um projeto, muitas vezes, sequer conseguem enviá-lo. Então, ainda há que se pensar na democratização desses recursos. Enfim, eu acho que estamos percorrendo um caminho que ainda está longe de ser o ideal.

