

HISTÓRIA NATURAL E DISCURSO CIENTÍFICO EM EXPOSIÇÕES:

ESTRATÉGIAS NARRATIVAS NA EXPOSIÇÃO PERMANENTE DO MUSEU NACIONAL, ANTES E DEPOIS DO INCÊNDIO

por

Amanda Thomaz Cavalcanti

Aluna do Curso de Doutorado em Museologia e Patrimônio

Linha 01 - MUSEU E MUSEOLOGIA

Tese de Doutorado apresentada
ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio
PPG-PMUS (UNIRIO/MAST)

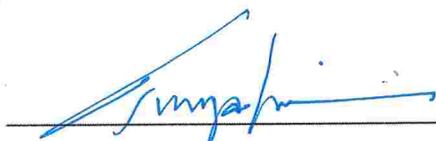
Orientador: Professora Doutora
Teresa Cristina Moletta Scheiner

UNIRIO/MAST - RJ, 07 de março de 2024

FOLHA DE APROVAÇÃO**HISTÓRIA NATURAL E DISCURSO
CIENTÍFICO EM EXPOSIÇÕES:
ESTRATÉGIAS NARRATIVAS
NA EXPOSIÇÃO PERMANENTE DO MUSEU NACIONAL,
ANTES E DEPOIS DO INCÊNDIO**

Tese de Doutorado de Amanda Thomaz Cavalcanti, submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST/MCTI, como requisito final para a obtenção do grau de Doutor em Ciências, em Museologia e Patrimônio.

Aprovada por



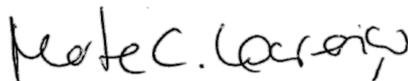
Profa. Dra. Teresa Cristina Scheiner
(orientadora - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST)



Profa. Dra. Helena Cunha de Uzeda
(membro interno - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST)



Prof. Dr. Marcio Ferreira Rangel
(membro interno - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST)



Profa. Dra. Marta Catarina Lourenço
(membro externo – Universidade de Lisboa)



Profa. Dra. Martha Marandino
(membro externo – Universidade de São Paulo)

Rio de Janeiro, 07 de março de 2024

Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

C376 Cavalcanti, Amanda Thomaz
História natural e discurso científico em exposições:
estratégias narrativas na exposição permanente do Museu
Nacional, antes e depois do incêndio / Amanda Thomaz
Cavalcanti. -- Rio de Janeiro, 2024.
366 f.

Orientadora: Teresa Cristina Moletta Scheiner.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do
Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Museologia e
Patrimônio, 2024.

1. Museu. 2. Museologia. 3. Museu Nacional/UFRJ -
reconstrução. I. Scheiner, Teresa Cristina Moletta, orient.
II. Título.

À minha querida mãe Rosa Dulce, cuja jornada como bióloga, professora de educação ambiental e pesquisadora em museus me afetou profundamente e é parte do motivo pelo qual hoje sou museóloga e escrevo este trabalho. A Tese é uma homenagem a você.

Aos dedicados profissionais do Museu Nacional/UFRJ, que em um contexto de tão considerável perda, mostraram sua verdadeira resiliência, fundamentada no amor pela cultura e pela ciência.

AGRADECIMENTOS

Expresso minha profunda gratidão à minha mãe, verdadeiro exemplo de dedicação em todos os âmbitos de sua vida, cuja trajetória continua a inspirar-me diariamente a ser uma mulher e profissional melhor. À minha irmã Elisa, companheira inseparável nesta jornada chamada vida. Ao meu padrasto Luís, cujo apoio é uma constante em meu caminho. A Bryan, companheiro dedicado, cujos esforços motivacionais tornam os dias mais leves, proporcionando-me o que preciso para me dedicar à pesquisa. E também aos demais familiares, presentes ao longo de minha vida nos momentos mais importantes.

À minha orientadora Teresa Scheiner, cujo conhecimento e orientação foram guias fundamentais em todas as etapas desta pesquisa, tornando-a possível. A todos os professores da banca, Drs. Helena Uzeda, Marcio Rangel, Marta Lourenço e Martha Marandino: contar com a contribuição de vocês, profissionais que tanto estimo, é um privilégio. Aos docentes do PPG-PMUS cujas trajetórias se entrelaçaram à minha, contribuindo ativamente para a minha formação como pesquisadora.

A todos os colegas da Seção de Museologia do Museu Nacional/UFRJ, os quais me inspiram profissionalmente todos os dias a ser uma museóloga melhor. Além disso, por sua amizade, sem a qual o trabalho em um contexto de perda e recuperação tão duros seria ainda mais pesado. Em especial, a Thaís Mayumi Pinheiro, Fernanda Pires e Juliana Sayão, cujo apoio para a realização desta pesquisa foi fundamental, por meio de conversas sobre as antigas exposições do Museu Nacional, sobre o processo de reconstrução em curso e, no caso da Thaís, pela cessão de fotografias de seu acervo pessoal para esta Tese. Agradeço também aos demais colegas próximos lotados em outras seções do Museu, cujo trabalho diário compartilhado é fonte de estímulo.

Estendo meus agradecimentos a todos os grupos de amigos que, com conselhos, apoio e momentos compartilhados, tornaram mais leve o fardo dos desafios pessoais e acadêmicos dos últimos anos. A vida sem amigos é uma vida sem cor, por isso, reconheço que minhas conquistas tem um pedacinho de cada um de vocês.

Por fim, agradeço a Deus por me possibilitar concretizar o desejo de cursar o doutorado no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST), desafiador ao mesmo tempo que recompensador, fruto da minha busca por me tornar uma museóloga mais qualificada.

RESUMO

CAVALCANTI, Amanda Thomaz. **História natural e discurso científico em exposições**: estratégias narrativas na exposição permanente do Museu Nacional, antes e depois do incêndio. Orientadora: Profa. Dr.^a Teresa Cristina Moletta Scheiner. PPG-PMUS, UNIRIO/MAST. 2024. Tese.

A Tese explora as estratégias comunicativas empregadas pelo Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro na construção da narrativa de sua exposição permanente sobre história natural. O principal objetivo é analisar as estratégias narrativas desenvolvidas no contexto pós-incêndio, indagando sobre a atualização do discurso científico na exposição. O primeiro capítulo tem caráter teórico e analisa a exposição enquanto construção narrativa, abordando conceitos relevantes para a Teoria da Exposição que fundamentam a Tese. O segundo realiza a análise da evolução da narrativa sobre história natural, buscando entender como ela foi concebida pelo fazer científico ocidental em diferentes épocas (séc. XVII-XXI) e de que maneira ela foi apropriada pelos museus de ciências naturais através do tempo. O terceiro capítulo abrange uma revisão histórica dos 200 primeiros anos do Museu Nacional/UFRJ, importante para identificar como a pesquisa em história natural se insere na estrutura do Museu ao longo de sua trajetória. O quarto e último capítulo tece um exame crítico da nova narrativa de história natural desenvolvida pelo Museu no contexto pós-incêndio, em comparação com as exposições abertas ao público em 2018 e com o projeto de renovação de 2002, nunca implementado. A tese foi realizada com uma abordagem metodológica qualitativa, compreendendo duas categorias: pesquisa descritiva e exploratória. Os capítulos iniciais (1, 2 e 3) são fruto de pesquisa descritiva. Eles se fundamentam em pesquisa bibliográfica para embasar os temas discutidos: comunicação, exposição, história das ciências, história dos museus, história institucional do Museu Nacional e outros. A pesquisa exploratória é realizada no capítulo final (4), que investiga a proposta de renovação da exposição do Museu Nacional no período pós-incêndio. Seu caráter exploratório vem do fato de que o tema é inédito, necessitando de coleta e interpretação de dados não publicados, oriundos principalmente de pesquisa documental e de campo. Os resultados revelam que a concepção narrativa ora em desenvolvimento pelo Museu Nacional está mais próxima de um paradigma científico mais atual - o pensamento ecossistêmico - uma vez que foi possível identificar uma série de características deste paradigma na narrativa proposta que não estavam presentes nas exposições anteriormente abertas ao público.

Palavras-chave: Museu; Museologia; Museu Nacional/UFRJ - reconstrução; Comunicação em Museus; Exposição; Narrativas de História Natural.

ABSTRACT

CAVALCANTI, Amanda Thomaz. **Natural history and scientific discourse in exhibitions:** narrative strategies in the permanent exhibition of the national museum, before and after the fire. Supervisor: Prof. Dr. Teresa Cristina Moletta Scheiner. PPG-PMUS, UNIRIO/MAST. 2024. Thesis.

The Thesis explores the communicative strategies employed by the National Museum of the Federal University of Rio de Janeiro in constructing the narrative of its permanent exhibition on natural history. Its main objective is to analyze the narrative strategies developed in the post-fire context, asking about the updating of the scientific discourse in the exhibition. The first chapter makes a theoretical approach and analysis of the exposition as a narrative construction, addressing concepts relevant to the Exhibition Theory that support the Thesis. The second chapter analyzes the evolution of the Natural History narrative, seeking to understand how it was conceived by Western scientific practice in different moments (17th-21st centuries) and how it was appropriated by natural science museums over time. The third chapter covers a historical review of the first 200 years of the National Museum/UFRJ. It is important to identify how research on Natural History is inserted into the structure of the Museum throughout its trajectory. The fourth and final chapter makes a critical examination of the new narrative of Natural History developed by the Museum in the post-fire context, in comparison with the exhibitions opened to the public in 2018 and with the 2002 exhibition renovation project, never implemented. The research adopts a qualitative methodological approach, comprising two categories: descriptive and exploratory research. The initial chapters (1, 2 and 3) are the result of descriptive research. They use bibliographical research to support the topics discussed: communication, exhibition, history of sciences, history of museums, institutional history of the National Museum and others. Exploratory research is carried out in the final chapter (4), where the renovation of the National Museum's post-fire exhibition is investigated. Its exploratory nature comes from the fact that it is an unprecedented topic, requiring the collection and interpretation of unpublished data, originating mainly from documentary and field research. The results reveal that the narrative proposal conceived and currently being developed by the National Museum is closer to a recent scientific paradigm – the ecosystem thinking - since it was possible to identify, in the proposed narrative, a series of characteristics of this paradigm that were not present in previous exhibitions.

Keywords - Museum; Museology; National Museum/UFRJ - reconstruction; Museum Communication; Exhibition; Natural History Narratives.

SIGLAS E ABREVIATURAS UTILIZADAS:

ABC	Academia Brasileira de Ciências
ABM	Associação Brasileira de Museologistas
Alerj	Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro
BNDES	Banco Nacional do Desenvolvimento
CAB	Circuito Ambientes do Brasil, parte da futura exposição permanente do Museu Nacional
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CFE	Conselho Federal de Educação
CNPQ	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
CUV	Circuito Universo e Vida, parte da futura exposição permanente do Museu Nacional
DGP	Departamento de Geologia e Paleontologia
DPHAN	Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
ETC	Escritório Técnico-Científico - responsável pelo desenvolvimento do Projeto da Nova Exposição do Museu Nacional (2000-2003)
EUA	Estados Unidos da América
FAPERJ	Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro
FEFIERJ	Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado do Rio de Janeiro
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
ICCROM	Centro Internacional para a Preservação e o Estudo de Patrimônio Cultural
ICOFOM	Comitê Internacional de Museologia, do Conselho Internacional de Museus – ICOM
ICOFOM LAC	Subcomitê Regional de Museologia para América Latina e Caribe/ ICOM - sigla usada a partir de 2020
ICOFOM LAM	Subcomitê Regional de Museologia para América Latina/ ICOM - sigla usada até 2020
ICOM	<i>International Council of Museums</i> (Conselho Internacional de Museus) - órgão filiado à UNESCO
ICTOP	<i>International Committee for the Training of Personnel/ICOM</i> (Comitê Internacional para treinamento de pessoal/ICOM)
IPHAN	Instituto de Patrimônio Artístico e Histórico Nacional
LAPID	Laboratório de Processamento de Imagem Digital
LDB	Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional
MAST	Museu de Astronomia e Ciências Afins
MCTI	Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação
MEC	Ministério da Educação, Brasil
MHN	Museu Histórico Nacional
MN	Museu Nacional
PADEC	Programa de Apoio à Divulgação de Ciência

PNE	Projeto da Nova Exposição, sigla usada para o projeto de renovação das exposições permanentes do Museu Nacional/UFRJ elaborado entre os anos 2000 e 2003
PPGARq	Programa de Pós-Graduação em Arqueologia (Museu Nacional/UFRJ)
PPGAS	Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (Museu Nacional/UFRJ)
PPGBot	Programa de Pós-Graduação em Ciências Biológicas - Botânica (Museu Nacional/UFRJ)
PPGEO	Programa de Pós-Graduação em Geociências (Museu Nacional/UFRJ)
PPG-PMUS	Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST
PPGZoo	Programa de Pós-Graduação em Zoologia (Museu Nacional/UFRJ)
PROLLIND	Mestrado Profissional em Linguística e Línguas Indígenas (Museu Nacional/UFRJ)
Rede-Pop	Rede de Popularização da Ciência
SAE	Seção de Assistência ao Ensino
SAMN	Associação Amigos do Museu Nacional
SBPC	Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência
SEC	Seção de Extensão Cultural do Museu Nacional - criada em 1941 e extinguida em 1958
SEMU	Seção de Museologia do Museu Nacional/UFRJ
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
U.B.	Universidade do Brasil
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UNIRIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

	Pág.	
Fig. 01 e 02	Salas de paleontologia do Cretáceo (<i>Maxakalisaurus topai</i>) e de etnologia indígena brasileira, algumas das exposições em cartaz na época do incêndio.	9
Fig. 03	Esquema do modelo comunicacional cultural segundo Davallon.	46
Fig. 04	Gravura representando a grande escala dos seres naturais de Bonnet, colocada no frontispício do livro <i>Contemplation de la nature</i> .	67
Fig. 05 a 08	Esquemas para representação das relações evolutivas entre espécies em diferentes momentos.	69
Fig. 09	A coleção de Ferrante Imperato, em Nápoles.	83
Fig. 10 a 13	Representações do Museu Real/Nacional no século XIX, enquanto sediado no Campo de Santana, centro do Rio de Janeiro.	110
Fig. 14 a 17	Exposição Antropológica Brasileira: artefatos e aspectos da vida indígena, 1882.	127
Fig. 18 a 21	As exposições em 1905.	131
Fig. 19	Carro alegórico (abre-alas) representando o Paço de São Cristóvão.	172
Fig. 20 e 21	Respectivamente, plantas do primeiro e segundo andar do Paço de São Cristóvão com localização das exposições de história natural em cartaz em 2018.	180
Fig. 22 a 25	Exposição do Meteorito de Bendegó	183
Fig. 26	Meteorito de Bendegó sobrevive ao incêndio em sua base histórica	184
Fig. 27	Exposição Da Gênese ao Apocalipse	185
Fig. 28 e 29	Exposição A (R)evolução das Plantas	186
Fig. 30	Exposição Um Tiranossauro no Museu Nacional	188
Fig. 31 e 32	Exposição Minerais da Coleção Werner	189
Fig. 33	Exposição O mar brasileiro na ponta dos dedos	191
Fig. 34 a 36	Salão da Paleontologia	192
Fig. 37 a 40	Exposição No tempo em que o Brasil era mar: o mundo há 400 milhões de anos, visto a partir dos fósseis das coleções do Museu Nacional	194
Fig. 41 e 42	Exposição de <i>Maxakalisaurus topai</i> e demais peças do Cretáceo	197
Fig. 43	Exposição Dinossauros no Sertão	199
Fig. 44	Exposição Nos passos da humanidade	200
Fig. 45	Exposição Conchas, corais e borboletas [sala de invertebrados]	202
Fig. 46 e 47	Exposição Conchas, corais e borboletas [sala de artrópodes, com ênfase em insetos]	203
Fig. 48	Estudantes do Curso de Bacharelado em Museologia da UNIRIO - entre elas, a autora da tese - em visita à exposição (2015)	204
Fig. 49	Exposição Celacanto - fóssil vivo	205
Fig. 50 e 51	Exposição Expedição Coral: 1865-2018	207
Fig. 52 e 53	Exposição Aves do Museu Nacional. Vista geral da sala.	208
Fig. 54 a 56	Exposição Arte com Dinossauros.	210
Fig. 57	Planta do segundo andar do Paço de São Cristóvão com localização das salas de exposição permanente de história natural que estavam fechadas em 2018.	211
Fig. 58	Imagem área dos espaços do Museu Nacional, localizados no Bairro de São Cristóvão	232

LISTA DE QUADROS

	Pág.	
Quadro 01	Informações sobre as exposições de História Natural em cartaz em 2018	181
Quadro 02	Correlações entre conteúdos e macrotemas dos circuitos previstos no Guia Temático de 2002	222
Quadro 03	Quadro comparativo das estratégias museográficas previstas nos diferentes Guias Temáticos	246
Quadro 04	Análise de características do pensamento ecossistêmico nas exposições de ciências naturais do Museu Nacional do século XXI	262

SUMÁRIO

	Pág.
INTRODUÇÃO	1
Cap. 1 COMUNICAÇÃO EM MUSEUS: A EXPOSIÇÃO COMO CONSTRUÇÃO NARRATIVA	27
1.1 - COMUNICAÇÃO E DISCURSO	27
- Discurso como prática social	32
1.2 - COMUNICAÇÃO EM MUSEUS	35
1.2.1 - Pensando as exposições em museu	42
Algumas questões contemporâneas...	49
1.2.2 - A construção narrativa	50
Museu como criador de narrativas	54
Cap. 2 NARRATIVAS DA HISTÓRIA NATURAL EM EXPOSIÇÕES DE CIÊNCIAS: UM HISTÓRICO DE TENDÊNCIAS	60
2.1 - A HISTÓRIA NATURAL: UMA HISTÓRIA, VÁRIAS NARRATIVAS	60
2.1.1 - O mundo natural	65
2.1.2 - O século XIX e a especialização do conhecimento	71
2.1.3 - Um novo paradigma	75
2.2 - A HISTÓRIA NATURAL CONTADA PELO MUSEU DE CIÊNCIA	82
2.2.1 - Visão ecossistêmica: o meio ambiente entra no museu	89
2.2.2 - Reflexões sobre o museu contemporâneo de história natural	96
Cap. 3 A HISTÓRIA NATURAL NO MUSEU NACIONAL/UFRJ	104
3.1 - 1818: A FUNDAÇÃO DO MUSEU REAL	106
- O regulamento de 1842	116
3.2 - 1870: A IDADE DE OURO DA INSTITUIÇÃO (DIREÇÃO DE LADISLAU NETTO)	118
3.2.1 - O regulamento de 1876	119
3.2.2 - O regulamento de 1888	122
3.2.3 - O regulamento de 1890	124
3.2.4 - A exposição de Antropologia de 1882	125
3.3 - 1892: A TRANSFERÊNCIA PARA O PAÇO DE SÃO CRISTÓVÃO E OS PRIMEIROS ANOS DA REPÚBLICA	128
3.3.1 - O regulamento de 1892	137
3.3.2 - O regulamento de 1899	140
3.3.3 - O regulamento de 1911	141
3.3.4 - O regulamento de 1916	143
3.3.5 - O regulamento de 1931	144
3.3.6 - O regulamento de 1941	146
3.4 - 1946: O MUSEU NA UNIVERSIDADE	148
3.4.1 - Museu Nacional Universitário? Uma breve reflexão	150
3.4.2 - A reforma Torres-Carvalho	151
3.4.3 - O regimento interno de 1958	154
3.5 - 1968: AS PÓS-GRADUAÇÕES E O DESCASO COM AS EXPOSIÇÕES	159
3.5.1 - Demais desafios enfrentados	162

3.5.2 - O regimento de 1971	163
3.6 - 1995: O SEMINÁRIO FRANCO-BRASILEIRO E SEUS DESDOBRAMENTOS	167
- As exposições realizadas e a Museologia no Museu Nacional	170
3.7 - 2018: O BICENTENÁRIO E O INCÊNDIO	172
3.8 - RECAPITULANDO...	175
Cap. 4 NARRATIVAS DA HISTÓRIA NATURAL NO MUSEU NACIONAL - SÉCULO XXI	178
4.1 - AS EXPOSIÇÕES DE HISTÓRIA NATURAL EM 2018	179
4.1.1. - A organização das exposições	179
4.1.2 - Os agentes envolvidos e a dinâmica de sua elaboração	213
4.2 - O PROJETO DE NOVAS EXPOSIÇÕES NUNCA EXECUTADO DE 2002	214
4.2.1 - Histórico do projeto e agentes envolvidos na sua elaboração	214
4.2.2 - A estruturação do Guia Temático (2002) e dos circuitos da exposição	217
- A fundamentação conceitual para o PNE 2002	218
- A história natural nos circuitos	222
4.3 - O PROCESSO DE REELABORAÇÃO DA EXPOSIÇÃO PERMANENTE PÓS-DESASTRE	225
4.3.1 - Os agentes envolvidos na renovação da exposição	226
- Análise sobre o pós-desastre e a máquina de ajuda	226
- O Projeto Museu Nacional Vive	230
- A Comissão de Exposições é designada para discutir as Novas Exposições	233
- A Seção de Museologia se debruça sobre as Novas Exposições	234
- A Interface com a UNESCO e a consolidação de uma Coordenação de Novas Exposições	236
- Resultados das consultas ao corpo social do Museu Nacional	237
- O Comitê Curatorial do Museu Nacional/UFRJ	240
4.3.2 - A estruturação do Guia Temático (2021) e dos circuitos da exposição	242
- As bases conceituais do Guia Temático de 2021	244
- A história natural nos circuitos em desenvolvimento	248
4.4 - A NARRATIVA DE HISTÓRIA NATURAL NO MUSEU NACIONAL: ANÁLISE CRÍTICA DAS EXPOSIÇÕES DE 2018, DO GUIA TEMÁTICO DE 2002 E DO CONTEÚDO CONCEBIDO PÓS-INCÊNDIO	252
- Confronto com as tendências analisadas no capítulo 2	261
CONSIDERAÇÕES	275
REFERENCIAS	287
APÊNDICE	309
Apêndice A - Diretores do Museu Nacional	309
Apêndice B - Identificação de características do pensamento ecossistêmico nas 3 fases de desenvolvimento de exposição de história natural pelo Museu Nacional no Século XXI	319
ANEXOS	342
Anexo A - Ficha Temática - instrumento para desenvolvimento de conteúdo de exposição (Museu Nacional, 2021)	342
Anexo B - Organograma do Museu Nacional/UFRJ	344

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Exposições são janelas que os museus abrem para a sociedade, janelas que mostram os resultados de tudo o que é feito nos bastidores. Elas podem ser também uma ponte de entendimento entre o que Natureza e Homem criam e o modo pelo qual tais coisas são interpretadas pelos museus. Exposições são o espelho e a síntese dos caminhos que o Homem vem trilhando no processo da Evolução [...] Mas elas são certamente a voz do museu (SCHEINER, 1991, p. 109, tradução da autora).¹

Ora referenciadas em metáforas como janelas, pontes ou espelhos (SCHEINER, 1991, p.109), ora apresentadas como texto e narrativa (SILVERSTONE, 1994, p.162 apud CURY, 2005, p. 46), ou ainda analisadas como produtos de um sistema (CURY, 2005, p. 52), é consenso entre os teóricos da museologia que as exposições são a forma de comunicação específica dos museus: “A exposição é o meio por excelência do museu, o instrumento de sua linguagem particular” (RIVIÈRE, 1989, p.265, tradução nossa)².

Sem elas, a aproximação dos diferentes grupos sociais com o referencial simbólico que seu patrimônio evoca, materializada através de seu encontro com os objetos musealizados, não seria possível, “[...] pois é na exposição que o público tem a oportunidade de acesso à poesia das coisas” (CURY, 2006, p.34). A exposição é capaz de afetar e transformar indivíduos ao propiciar-lhes um encontro com uma dada realidade construída no âmbito de um museu específico. Sob essa lógica, Scheiner (2003) afirma a exposição enquanto espaço metafórico e espaço relacional.

Entendendo o papel central que as exposições têm para o estreitamento da relação museu-público, defendemos que seu estudo se faz necessário como forma de desenvolvimento da teoria museológica. Nesse sentido, no âmbito do ICOFOM (Comitê Internacional de Museologia, do Conselho Internacional de Museus - ICOM), foi criado em 1999 um grupo de trabalho sobre Teoria da Exposição, coordenado por André Desvallées, consultor do Ministério da Cultura de França e desde 2013 Membro Honorário do ICOM. O Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da UNIRIO/MAST participa desses estudos através do projeto de pesquisa “Museologia como Ato Criativo: linguagens da exposição”, implantado na UNIRIO em 2004, e em

¹ *Exhibitions are the windows that museums open to society, windows that show the results of all that is done behind walls. They can also be a bridge of understanding between what Nature and Man create and the ways such things are interpreted by museums. Exhibitions are the mirror and the synthesis of the roads that Man has been walking through in the paths of Evolution. [...] But they are certainly the voice of the museum.*

² *L'exposition est le moyen par excellence du musée, l'instrument de son langage particulier.*

2006 agregado à Linha 01 do PPG-PMUS - Museu e Museologia. O projeto docente interpreta as exposições enquanto conjuntos simbólicos e instâncias narrativas e é coordenado pela Prof.^a Dr.^a Teresa Scheiner.

Esta pesquisa de Tese vincula-se ao mencionado projeto e visa contribuir para os estudos da comunicação em museus por meio da análise das estratégias narrativas desenvolvidas pelos museus de ciências naturais, tendo como estudo de caso o atual processo de renovação das exposições do Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Foi delimitado o seguinte recorte temático: a narrativa de história natural adotada na exposição permanente do Museu Nacional pós-incêndio, para divulgação das temáticas das ciências naturais. O estudo deverá contribuir para indicar algumas estratégias de comunicação utilizadas pelos museus de ciências naturais na contemporaneidade.

A Tese pretende analisar as estratégias narrativas utilizadas pela instituição para cumprir sua missão de divulgação científica, neste momento em que ela tem a oportunidade de reelaborar seus circuitos de exposição a partir do zero. Como desdobramento, busca-se refletir sobre a atualização do discurso produzido e os métodos para aproximação do público no primeiro quartel do século XXI, com o conteúdo científico expresso em um museu tradicional ortodoxo de ciências naturais, investigando os pontos de continuidade ou atualização do discurso adotado anteriormente ao incêndio. Para tal, será feita uma análise comparativa da narrativa construída para o novo circuito de história natural com aquela existente nas salas de exposição que se encontravam abertas ao público em 2018, ano do incêndio; bem como com o Projeto de Novas Exposições, elaborado pelo Escritório Técnico-Científico do Museu Nacional próximo à virada do século (2002), resultado de um esforço institucional em prol de uma atualização de seus espaços de exposição, mas que nunca foi implementado.

O recorte permite a análise de diferentes fatores envolvidos na concepção da nova exposição permanente do Museu Nacional/UFRJ: quem são os sujeitos envolvidos em seu desenvolvimento; o quanto a estrutura institucional influencia a elaboração de exposições; a organização temática dos circuitos; os princípios e estratégias comunicacionais das exposições definidos por sua comunidade interna; entre outros. Estes pontos nos permitem refletir sobre quais são as preocupações que se manifestam no contexto criativo de um museu de ciências cujas exposições devem ser reelaboradas na atualidade.

Interessa-nos, então, utilizar o referencial teórico da área da Museologia e da Comunicação para a análise das exposições em museus de ciências naturais, com o objetivo de aprimorar as relações entre o público e os conteúdos expostos.

Museu, galerias, exposições são textos. E, como textos, eles são construídos de acordo com uma variedade de lógicas. Eles surgiram como resultado de uma complexa interação de forças institucionais e individuais. Eles são consumidos em um considerável número de formas diferentes pelos visitantes. Mas parecem tudo menos arbitrários. Eles são estruturados de acordo com sua própria retórica, que busca, como toda retórica, persuadir o visitante de que o que está sendo visto e lido é importante, belo e/ou verdadeiro. Eles também são estruturados narrativamente, por princípios de classificação e representação que criam histórias ou argumentos, ou talvez uma lógica mais aberta, e que fornecem um quadro ou uma rota pela qual os visitantes passam e em relação à qual dão sentido ao que se vê (SILVERSTONE, 1994, p.162, apud CURY, 2005, p. 46, tradução nossa).³

Nas exposições, os diferentes elementos constitutivos (*musealia*, textos, fotos, cenografia, iluminação, entre outros) são utilizados para gerar a narrativa pretendida pela instituição. Assim, toda concepção de exposição é uma operação de construção de sentidos, fruto de uma intencionalidade discursiva. Nela, a interpretação que a instituição e seus especialistas fazem sobre a realidade e sobre o patrimônio ali evocado é transformada em um discurso que é comunicado ao público. Essa conduta pode se dar de maneira mais ou menos explícita para o visitante, mas uma exposição nunca será ausente de uma intenção.

Por isso, estudar o processo de concepção narrativa de exposições nos ajuda a compreender os mecanismos de construção de sentidos que são parte indissociável da comunicação em museus, sendo um escopo relevante de investigação.

Partimos da percepção de que o Museu é um fenômeno que se manifesta de maneiras diversas nas sociedades, podendo ser representado a partir de diferentes modelos conceituais, que por sua vez se desdobram em categorias (SCHEINER, 1998, cap. 01). Essa classificação em categorias permite um estudo mais eficiente das características comuns a um determinado conjunto de museus. Nesta pesquisa nos debruçamos sobre as exposições de museus de ciências naturais pertencentes à categoria de museu tradicional ortodoxo.

Observamos nos museus de ciências algumas variantes relacionadas às categorias de acervo ali salvaguardadas, aos trabalhos de pesquisa que eles desenvolvem ou às estratégias de sua comunicação com o público, entre outras; porém uma característica comum a todos é a missão de divulgação científica, muitas vezes realizada através das exposições.

³ *Museum, galleries, exhibitions are texts. And, as texts, they are constructed according to a variety of logics. They have emerged as a result of a complex interplay of institutional and individual forces. They are consumed in a multitude of different ways by visitors. But they appear as anything but arbitrary. They are structured according to their own rhetoric, rhetoric which seeks, as all rhetoric seek, to persuade the visitor that what is being seen and read is important, beautiful, and/or true. They are also structured narratively, by principles of classification and representation that create stories or arguments, or perhaps a more open logic, and which provide a framework or a route through which the visitors pass and in relation to which they make sense of what is seen.*

O estudo sobre os museus de ciências e tecnologia e de história natural fornece elementos fundamentais para compreender como tais instituições vem divulgando a ciência, sendo necessário aprofundar as reflexões sobre o papel social dos museus de ciências neste novo século que se inicia (MARANDINO, 2001, p.2).

Nesses museus, a narrativa das exposições está geralmente associada ao discurso científico das áreas ali estudadas. Muitas vezes, o trabalho do museólogo está subordinado ao de outros especialistas, legitimados como detentores do conhecimento dessas disciplinas. Em casos piores, podem não contar com profissionais de museologia em seu quadro de funcionários. Assim, na ânsia de elaborar narrativas para divulgação científica autorizadas por seus pares, podem se tornar espaços extremamente conteudistas e distantes de um diálogo com o público. Com isso, torna-se relevante um estudo das estratégias narrativas mais bem-sucedidas empregadas nesses espaços, de maneira a torná-los mais democráticos. Pois, se uma exposição não afeta o seu público⁴, ela não tem razão de ser.

No âmbito brasileiro, a maior parte dos registros históricos considera que o primeiro museu criado em nosso território foi um museu de ciências, o então Museu Real, hoje Museu Nacional da UFRJ, criado por decreto no ano de 1818. Sua fundação ocorreu no contexto do estabelecimento da família real e da Corte portuguesa no continente americano, com a finalidade de “propagar os conhecimentos e estudos das sciencias naturaes no Reino do Brazil, que encerra em si milhares de objetos dignos de observação e exame, e que podem ser empregados em benefício do commercio, da industria e das artes” (BRASIL, 1889, p. 60-61. [Transcrição literal]).

Reconhecido como o museu e a instituição de pesquisa mais antigos do país, tem importância para a história da museologia e da ciência no Brasil. Desde o início de seu funcionamento, ainda no século XIX, o Museu passou a formar importantes coleções científicas que contribuíram para a constituição/atualização das disciplinas a elas vinculadas; e tinha nas exposições o local de comunicar o patrimônio salvaguardado e as pesquisas ali realizadas, prática que podemos entender enquanto divulgação científica.

Desde seus primeiros anos, o Museu Nacional contribuiu para a instalação e desenvolvimento de setores vinculados a diferentes áreas do conhecimento relacionadas à história natural e à antropologia, formando mão de obra especializada nestes assuntos⁵. Além disso, contribuiu para a popularização dessas disciplinas junto

⁴ Entendemos por público um conjunto heterogêneo de indivíduos e grupos, considerados em sua diversidade social, etária e étnica, assim como em sua diversidade de interesses e relações com o Museu. Neste sentido, considera-se que um museu oferece seus serviços a diferentes “públicos”, não a um “público-geral” homogeneizado e imaginado, que não encontra respaldo na realidade.

⁵ “Desde suas origens, o museu atuou como centro irradiador e de apoio às atividades de ensino formal. Data do início de 1822 o primeiro registro que encontramos de sua contribuição efetiva ao ensino regular”

ao público geral, recebendo visitantes desde os primeiros anos de seu funcionamento⁶, ainda no Campo de Santana. Nesse sentido, ressalta-se que o Museu é a casa da primeira seção educativa a operar em um museu brasileiro - a Seção de Assistência ao Ensino (SAE), fundada pelo pioneiro Roquette-Pinto no ano de 1927. No ano de 1946, foi incorporado à Universidade Federal do Rio de Janeiro (PIRES, 2017), estando, desde então, subordinado à cultura universitária. Assim, a elaboração de conhecimento gerada no Museu é influenciada pela estrutura acadêmica das ciências modernas, compartimentada em diferentes âmbitos de especialidade.

Atualmente, o corpo social do Museu Nacional é formado por 203 técnicos-administrativos, 83 docentes e cerca de 500 estudantes⁷. A instituição conta com seis departamentos de pesquisa: Antropologia, Botânica, Entomologia, Geologia e Paleontologia, Invertebrados e Vertebrados; seis programas de pós-graduação *stricto sensu*: Antropologia Social (PPGAS), Arqueologia (PPGARq), Ciências Biológicas (PPGBot), Geociências (PPGEO), Zoologia (PPGZoo) e Mestrado Profissional em Linguística e Línguas Indígenas (PROFLIND); e três cursos *lato sensu*: Geologia do Quaternário; Gramática Gerativa e Estudos de Cognição; e Línguas Indígenas Brasileiras (PIRES, 2017). Este panorama demonstra a complexidade da instituição e o quanto as atividades de ensino e pesquisa universitárias são valorizadas internamente. O organograma do Museu encontra-se no Anexo desta Tese.

O Museu Nacional sofreu no dia 2 de setembro de 2018 - ano de seu bicentenário - um desastre patrimonial: o incêndio do prédio histórico que era sua sede principal, o Paço de São Cristóvão⁸. O incêndio levou à destruição de todas as suas exposições, bem como de reservas técnicas, espaços administrativos, laboratórios e salas de aula que integravam o edifício.

Em termos de coleção, este pode ser considerado um dos maiores desastres patrimoniais ocorridos em nosso país, tendo em vista que o Museu Nacional era um dos maiores museus de história natural da América Latina, com um acervo estimado em vinte milhões de exemplares (SEREJO (ed.), 2020, p. 9 e 116), incluindo 19.500

(LOPES, 2009, p.75). O registro diz respeito a demonstrações práticas de espécimes de História Natural que eram feitas uma vez por semana por profissionais da Academia Militar.

⁶ LOPES, 2009, p. 54-56.

⁷ Dados de 2023. Fora essas três categorias, não foram contabilizados os demais colaboradores, como estagiários, alunos extensionistas e terceirizados.

⁸ O edifício é reconhecido como patrimônio nacional e foi tombado pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) ainda em 1938 (IPHAN, 01 out. 2020), ano seguinte ao início dos tombamentos dos bens culturais no Brasil. Serviu como casa à família real e imperial de 1808 a 1889, quando foi proclamada a República. Em seguida, abrigou a primeira Constituinte do novo regime, em 1890. Em 1892 o Museu Nacional foi transferido do edifício que ocupara até então no centro da cidade, desde 1818, para o palácio agora desocupado e desde 1900 encontrava-se aberto ao público com exposições (O PAIZ, 25 maio 1900).

lotes e/ou espécimes de material-tipo primário e secundário, com alto valor científico⁹. Felizmente, parte dos objetos musealizados que se encontravam no Paço de São Cristóvão¹⁰ foi recuperada a partir das atividades de resgate de acervo. Contudo, é inegável que a instituição sofreu perdas irreparáveis: na publicação “Museu Nacional: Panorama dos Acervos: passado, presente e futuro” (SEREJO, 2020), estima-se que cerca de 80% de sua coleção foi afetada ou perdida fisicamente.

O impacto institucional foi gravíssimo, com inúmeros setores ficando desabrigados, sem espaço para trabalhar, coleções inteiras reduzidas ao pó, cursos que se viram sem suas salas de aula. Foi nesse contexto que os poucos espaços existentes no Horto Botânico do Museu Nacional passaram a abrigar muitas dessas atividades. Ao mesmo tempo, a direção do Museu conseguiu, junto à União, a doação de um terreno nos arredores da Quinta da Boa Vista para construção de novos prédios administrativos e de ensino e pesquisa, incluindo novos espaços para as coleções. Já o Paço de São Cristóvão e seu anexo serão recuperados para abrigar exclusivamente exposições e outras atividades voltadas para o público.

O apelo que o incêndio teve nas grandes mídias, em notícias que circularam internacionalmente, foi impactante. Porém, o que pode ser mais sentido e, contudo, não pode ser mensurado foi a relação afetiva que o público, principalmente o carioca, tem com o Museu.

Muito frequentado por escolas e famílias, o Museu Nacional era o primeiro contato de muitas crianças do Rio de Janeiro com um museu e com objetos icônicos de coleções científicas - como os meteoritos, os dinossauros e as múmias, para citar aqueles mais lembrados. Esse lugar especial que o Museu ocupava na memória e imaginário da população fica evidente nas manifestações de afeto que ele vem recebendo nos últimos anos. O Museu era conhecido por uma expressiva parcela dos habitantes da cidade¹¹, que o percebiam como parte do equipamento cultural da região.

Esta relação entre público e museu se desenvolve a partir das diversas ações culturais desenvolvidas pela instituição que têm caráter social, mas é construída

⁹ Espécimes-tipo são aqueles que testemunham a descoberta e classificação da espécie/subespécie, servindo para sua descrição original.

¹⁰ Algumas coleções se encontravam em outros espaços do Museu e por isso não foram atingidas pelo incêndio: o Herbário do Departamento de Botânica, as coleções de pesquisa do Departamento de Vertebrados, a Biblioteca Central, a coleção de *Diptera* do Departamento de Entomologia, a coleção didática da Seção de Assistência ao Ensino, parte da coleção de invertebrados, de arqueologia e do acervo de fotos e vídeos da Seção de Memória e Arquivo (SEREJO (ed.), 2020).

¹¹ Existem registros comprovando que durante os anos 1950 e até o início dos anos 1960, após um período de renovação de suas exposições, a visitação no Museu foi crescendo exponencialmente, atingindo, durante o ano de 1963, um público de 440.524 visitantes, número considerável à época. Em 1986 também alcançou a marca de 436.239 visitantes/ano. Contudo em 1989 o índice já caíra para 176.382 (ARANHA, 2011, p. 67A; JÜRGENS, 2002, p.185).

principalmente a partir das experiências nas exposições. Seja através de cartas, desenhos, fotografias ou até mesmo postagens nas redes sociais, a maior parte das mensagens evocavam peças icônicas da exposição permanente ou as lembranças de visitas à instituição, com a família ou com as escolas.

Não é à toa que logo após o desastre, ainda em setembro de 2018, a direção tenha designado à comunidade interna do museu a discussão das suas novas exposições. Este trabalho atualmente conta com o protagonismo da Seção de Museologia, que atua na coordenação do processo de planejamento e desenvolvimento da exposição permanente; bem como trabalha diretamente com a coordenação geral do Projeto Museu Nacional Vive, que reúne diferentes instituições que atuam com o objetivo de reconstruir o Museu Nacional¹².

Sobre as exposições do Museu Nacional

Os pesquisadores divergem quanto à data de abertura do Museu ao público, com algumas publicações remetendo a 1819¹³ e outras a 1821¹⁴. De todo modo, isto significa que ainda nos primeiros anos de seu funcionamento ele já podia ser visitado¹⁵. Durante o século XIX as noções de exposição e coleção eram muito próximas, não havendo uma separação conceitual entre o que seria um espaço de acondicionamento e o espaço de observação do público¹⁶. Assim, são observados

¹² “Resultado de uma cooperação técnica firmada entre a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) e o Instituto Cultural Vale, o Projeto aposta na mobilização social e na articulação de parcerias para devolver o Museu à sociedade. O Projeto conta com patrocínio platina do BNDES, Bradesco e Vale; apoio do Ministério da Educação (MEC), Bancada Federal do Rio de Janeiro, Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (Alerj) e do Governo Federal, por meio da Lei de Incentivo à Cultura. É orientado pelos princípios da transparência e da participação; e conta com a parceria de instituições como a Associação Amigos do Museu Nacional (SAMN)” (PROJETO MUSEU NACIONAL VIVE, s.d.b.). Em seu escopo constam a reconstrução e restauração do Paço de São Cristóvão, que deverá ser devolvido em pleno funcionamento e com novas exposições para o público; a reforma e a ampliação da Biblioteca Central do Museu Nacional, situada no Horto Botânico; e a construção do Campus de Pesquisa e Ensino do Museu Nacional, em terreno cedido à instituição, localizado nos arredores da Quinta da Boa Vista.

¹³ O relatório da Seção de Museologia “Os Diretores do Museu Nacional/UFRJ” informa que em 11 de maio de 1819 duas salas no andar inferior do Museu Real, ocupadas com modelos de máquinas industriais, foram abertas ao público por ordem do Rei, a pedido do criador da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional. O fato teria gerado tamanho curiosidade sobre as demais salas do Museu que, como consequência, gerou a expedição de uma portaria em 16 de maio de 1819, que determinou que o Museu estaria aberto à visitação uma vez por semana. Não conseguimos localizar a portaria citada.

¹⁴ Paul Jürgens, em texto sobre o histórico das exposições do Museu Nacional (2002), identifica que desde 1821, por decreto de D. João VI, o Museu é aberto para o público. Na ocasião, passa a abrir às quintas-feiras, das 10h às 13h. Ele afirma que antes disso, só era frequentado por autoridades e curiosos, que conseguiam entrar por intermédio dos funcionários do Museu (JÜRGENS, 2002, p.174). Esta é a data também considerada por Lopes (2009, p. 51). O referido decreto pôde ser por nós analisado no capítulo 3.

¹⁵ No capítulo 3 desta tese faz-se uma reflexão sobre que tipo de pessoa poderia frequentá-lo.

¹⁶ “E se hoje as exposições constituem o aspecto mais evidente dos museus, no início do século passado elas se confundiam com o todo da instituição. Isso porque noções de separação entre coleções de exposição e de estudo, reservas técnicas só muito mais tarde seriam incorporadas pelos museus. O acervo, embora pudesse ser considerado volumoso para a época, ficava todo exposto”. (LOPES, 2009, p.54). Interpretamos que este era o caso de alguns museus de ciências, como o Museu Nacional, mas

momentos de reforma na instituição que tanto tinham impacto na organização das coleções quanto no conteúdo que seus visitantes encontravam - como a reforma de 1842, que passou a organizar o Museu em quatro seções¹⁷; a abertura de novas galerias em 1856; e a reforma de 1876, considerada a época de ouro da instituição¹⁸. Momento de destaque na história de suas exposições do século XIX é a realização da Exposição Antropológica Brasileira (1882), mostra que reuniu objetos arqueológicos e etnográficos de diferentes povos indígenas do país.

Após a transferência do Museu para o Paço de São Cristóvão (1892), o público pode, a partir de 1900, visitar o antigo palácio imperial, que agora era ocupado pelas coleções do Museu Nacional. Identifica-se na década de 1940 um período de reforma em que o prédio esteve fechado ao público, reabrindo em 1946, com parte dos espaços de exposição renovados. Nessa época, diminui-se a quantidade de material exposto em prol da fruição do público; e pela primeira vez um artista com experiência em expografia teria sido chamado para conceber parte de suas exposições¹⁹.

Na década de 1950, na gestão de José Cândido de Melo Carvalho, houve um intenso esforço para reabrir novas salas, que fizeram sucesso entre o público, sendo contados 269.906 visitantes no ano de 1956 e 324.193 no ano de 1959 (JÜRGENS, 2002, p. 183). Infelizmente, entre as décadas de 1960 e 1970 o Museu enfrenta um período de corte de verbas e baixa de funcionários, representando um marasmo na história de suas exposições.

Já entre as décadas de 1980 e 2000 foram realizadas inúmeras iniciativas para a revitalização do Paço de São Cristóvão e a retirada de coleções dos seus espaços²⁰, visando dedicar o prédio histórico apenas às exposições e outras atividades para o público. Um importante marco do período foi o Seminário Franco-Brasileiro realizado em 1995, que contou com especialistas internacionais como Jean Loup Roubert e Dr. Jean Gautier, renomados arquitetos franceses. O esforço culminou no desenvolvimento de um Programa de Desenvolvimento Estratégico do Museu

evidentemente não se pode generalizar: algum grau de distinção entre coleção estritamente didática ou de pesquisa e coleção em exposição já existia antes em outras instituições.

¹⁷ Anatomia Comparada e Zoologia; Botânica, Agricultura e Artes Mecânicas; Mineralogia, Geologia e Ciências Físicas; e Numismática, Artes Liberais, Arqueologia, Usos e Costumes das Nações Antigas e Modernas (JÜRGENS, 2002, p. 175).

¹⁸ Considerado um período de intensa atividade científica na instituição. Suas seções foram renomeadas para: Antropologia, Zoologia Geral e Aplicada, Anatomia Comparada e Paleontologia Animal; Botânica Geral e Aplicada e Paleontologia Vegetal; Ciências Físicas, incluindo as áreas de Mineralogia, Geologia e Paleontologia Geral. Arqueologia, Etnografia e Numismática foram reunidas em uma seção anexa. (JÜRGENS, 2002, p.177).

¹⁹ Trata-se de Georges Julien Simoni, decorador de origem suíça que atuou no planejamento de exposições junto à Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN). Para mais informações, consultar o subcapítulo 3.4.1.

²⁰ No âmbito deste contexto a Biblioteca da instituição foi transferida para um prédio localizado no Horto Botânico do Museu (1989), assim como o Departamento de Vertebrados (meados da década de 1990) e o Departamento de Botânica (2007).

Nacional, que tinha como um de seus objetivos a completa reconcepção conceitual e organizacional da exposição permanente da instituição (Projeto da Nova Exposição/PNE), desenvolvido em um Escritório Técnico-Científico (ETC) montado para tal com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). O projeto foi desenvolvido entre os anos de 2000 e 2003, chegando à definição dos temas e da narrativa a serem trabalhados na exposição (Guia Temático) e à elaboração do anteprojeto de algumas salas do circuito²¹. O resultado do trabalho pode ser consultado através das publicações lançadas institucionalmente por seus participantes (ESCRITÓRIO TÉCNICO-CIENTÍFICO / MUSEU NACIONAL/UFRJ, 2002, 3 vol.).

Da virada do século XXI até 2018, algumas salas de exposições foram reformuladas pontualmente, atualizando as narrativas e acervos nelas exibidos, com a Seção de Museologia atuando ativamente nestas iniciativas. Porém, o ambicioso projeto de reformulação total dos espaços permanentes da instituição, conforme desejado, nunca foi implementado. Resultando, então, em um concatenamento de salas independentes, cada uma com temas e estética próprios, pouco ou nada articulados entre si, que mantinham ainda em grande parte a lógica estruturada nos anos 1950.

Figuras 01 e 02. Salas de paleontologia do Cretáceo (*Maxakalisaurus topai*) e de etnologia indígena brasileira, algumas das exposições em cartaz na época do incêndio



Fotografia: arquivo da Seção de Museologia do Museu Nacional/UFRJ.

Desde o incêndio, a comunidade interna da instituição vem discutindo os objetivos conceituais de sua futura exposição permanente, as narrativas possíveis e estratégias comunicacionais. Sem dúvida, trata-se de um processo desafiador, por todas as limitações que se colocam no contexto pós-desastre - como a perda das coleções, a destruição do espaço que sediará a exposição, a falta de locais de

²¹ Trata-se dos seguintes espaços: hall de distribuição, sala de culturas do Mediterrâneo, gabinete de naturalista do Século XIX e história do Museu Nacional.

trabalho, o impacto emocional sofrido por seus funcionários e outros. Contudo, a situação pode ser utilizada como oportunidade de instituir um novo processo de desenvolvimento de suas exposições, que se beneficie de uma reflexão crítica sobre como o conhecimento científico foi tradicionalmente comunicado ao público até então. Nessa perspectiva, está em curso uma tentativa interna de articulação dos saberes produzidos institucionalmente, de maneira que as exposições possam ser mais dinâmicas, interdisciplinares, apresentem o fazer científico²² produzido na instituição e permitam um maior engajamento com o público.

Trata-se de um caso ímpar, pois se refere à reconstrução de um museu vitimado por um desastre, processo este que deve enfrentar diversos desafios, como: repensar sua identidade institucional (manutenção *versus* renovação); a perda de acervos (concepção narrativa precedente à recomposição de coleções); a interpretação do incêndio como novo fato histórico (debate sobre sua representação ou não nas exposições e sobre a melhor maneira de fazê-lo) - questões que trazem pautas frutíferas para discussões no campo da teoria da museologia e da teoria da comunicação, tendo em vista que estes debates influenciam a elaboração do discurso a ser empregado nas exposições que estão em elaboração.

Dado tal contexto, esta Tese terá como escopo o estudo de caso do processo de desenvolvimento da nova exposição permanente do Museu Nacional, com foco nos circuitos²³ nos quais as ciências naturais possuem maior protagonismo. Assim, será feita uma reflexão sobre a atualização do discurso científico transmitido através da narrativa desenvolvida para a nova exposição, identificando se esta se aproxima dos discursos sobre história natural em voga na contemporaneidade.

Aqui consideramos a contemporaneidade no contexto da teoria da comunicação, que se refere à condição atual da sociedade, caracterizada pela presença de narrativas modais, não lineares e complexas. Essas narrativas fazem uso do hipertexto e levantam questões, em vez de apresentar uma representação unívoca da realidade. Na contemporaneidade, a realidade é apreendida como multifacetada e

²² O “fazer científico” é uma expressão aplicada por nós como sinônimo de “produção científica especializada”. Empregamos o termo pois ele é utilizado pelo Museu Nacional em seu Guia Temático (2021) como um dos princípios a basearem suas futuras exposições.

²³ A nova exposição será dividida em 4 (quatro) diferentes circuitos: um histórico; um de ciências naturais (Circuito Universo e Vida); um de antropologia (Circuito Diversidade Cultural); e um com recorte geográfico (Circuito Ambientes do Brasil), O primeiro circuito por nós analisado é o Universo vida. Ele tem como eixo narrativo a história da vida em nosso planeta, discutindo as características da Terra que a tornam um planeta único para o desenvolvimento da vida; a nossa geodiversidade e biodiversidade; a origem e evolução dos seres vivos; e uma reflexão sobre o futuro de nosso Planeta. O segundo, onde percebemos ainda a presença de temas relacionados às ciências naturais, é Ambientes do Brasil, que convida o público a uma espécie de viagem pelo território brasileiro, integrando todas as disciplinas estudadas no Museu.

a comunicação visa, então, refletir a diversidade de perspectivas e experiências existentes.

Nesse contexto de complexidade identificamos o paradigma ecossistêmico como aquele que melhor representa o Real como múltiplo de múltiplos²⁴, uma vez que se fundamenta na contextualização e complexificação dos fenômenos da realidade estudados, de maneira a entendê-los por meio de suas relações e inter-retro-ações. De acordo com esse paradigma a ciência não é mais entendida como detentora de uma verdade única a ser descoberta, mas sim como resultado de um processo de desenvolvimento de saberes dado em determinado contexto, permeado também por interesses e contradições.

Consideramos que o paradigma “[...] efetua a seleção e a determinação da conceptualização e das operações lógicas [sic]. Designa as categorias fundamentais da inteligibilidade e opera o controle de seu emprego. Assim, os indivíduos conhecem, pensam e agem segundo paradigmas inscritos culturalmente neles” (MORIN, 2001, p.25).

É inegável que o discurso científico sobre a história natural, transmitido por meio da narrativa da exposição permanente do Museu Nacional, está sendo renovado após o incêndio que atingiu a instituição em 2018. Porém, diante do que foi até aqui apresentado, surge uma questão: esta nova estratégia narrativa se aproxima dos discursos sobre história natural produzidos na atualidade? Estaria ela vinculada às particularidades que caracterizam o paradigma ecossistêmico?

Assim, a hipótese levantada é que a atual proposta de elaboração narrativa que está sendo desenvolvida pelo Museu Nacional está mais próxima do paradigma ecossistêmico, ao propor uma integração das suas diferentes áreas de pesquisa sobre as ciências naturais em circuitos de exposição articulados e interdisciplinares. Essa proposta apresenta uma interpretação mais complexa da realidade (interdisciplinar, processual e contextual), mais próxima desse paradigma, aproximando-o do grande público.

Fundamentar, justificar e estruturar a pesquisa

Para a realização de uma pesquisa relevante, que de fato contribua para o desenvolvimento da teoria museológica, faz-se necessário um sólido referencial teórico pertinente aos assuntos que perpassam este trabalho, como a teoria da

²⁴ O construto “Real como múltiplo de múltiplos” é defendido pelo filósofo Alain Badiou (2009). Ele argumenta que a Realidade é composta por uma multiplicidade de elementos, impossíveis de serem reduzidos a uma identidade única, e que podem pertencer a diferentes ‘situações’ de forma não-excludente.

comunicação, os processos de concepção de exposições e as pesquisas relacionadas aos museus de ciências.

Sendo assim, o primeiro conjunto de autores que fundamentou a pesquisa é integrado por teóricos da comunicação. Entre eles, nosso principal referencial é o livro de Jean Caune “Cultura e comunicação: convergências teóricas e lugares de mediação”, em que o autor defende esses dois conceitos como sendo fenômenos relacionados, ao mesmo tempo agentes e produtos da sociedade. Caune é teórico da comunicação e da cultura, foi ator e diretor de teatro, diretor de centros culturais na França e é professor da Universidade de Grenoble desde 1975. Ao longo do livro, analisa o pensamento de diferentes autores que discorrem sobre a relação entre comunicação e cultura, demonstrando, apesar de defender suas especificidades, a impossibilidade de compreender um conceito sem o outro. Assim, a comunicação não é tida como uma operação objetiva de transmissão de informações de um ponto a outro, mas sim como o resultado de uma operação inserida em determinado tempo e espaço - e que contribui para a criação da ideia de vínculo social, isto é, de pertencimento a uma comunidade de cultura. Entender esse mecanismo de construção de uma identidade cultural é importante para o desenvolvimento de técnicas de comunicação adequadas aos dias atuais.

O pensamento de Caune é complementado pela abordagem de Armand e Michèle Mattelart no livro “História das teorias da comunicação” (2005) - que descreve as diferentes correntes conceituais sobre a comunicação ao longo do século XX; e identifica as especificidades da sociedade contemporânea que nos ajudam a pensar a comunicação neste novo século, como a noção de mundo transfronteiriço e a crise dos discursos de verdade.

Utiliza-se ainda o conceito de obra aberta, de Umberto Eco, estendendo-o do seu uso original - quando se referia ao problema da interpretação da obra de arte - para outras dinâmicas comunicacionais, tais como as narrativas de museus. A partir de Eco, compreendemos que uma mensagem comunicada é um múltiplo de significados possíveis, interpretada de forma única por cada indivíduo. Isto significa ampliar a relevância do receptor no jogo comunicacional. Assim, em conjunto com a obra de Lúcia Santaella, refletimos sobre os fenômenos humanos de significação (*Semiosis*), para entender a construção de sentidos.

O segundo conjunto de autores é representado por teóricos da exposição, como McLuhan, Duncan Cameron e Hernández Hernández. Entre eles, destaca-se Jean Davallon - sociólogo francês, membro do ICOM e professor universitário - por sua expressiva produção textual referente às exposições, especialmente a partir dos anos 1990, em que apresenta uma abordagem sócio-semiótica dos fenômenos

comunicacionais nos museus. Sua produção, para além do olhar sobre a comunicação, se volta para a mediação cultural e para o patrimônio. O livro “*L’exposition à l’œuvre*” é parte de nosso referencial teórico por oferecer fundamentos para pensar a operatividade simbólica das exposições, aportando reflexões específicas sobre a comunicação das ciências em museus e as estratégias comunicacionais utilizadas para tal. O autor interpreta a exposição como dispositivo de comunicação e prática social que opera também em nível semiótico, ou seja, um dispositivo produtor de signos, cujo significado é produzido no momento de recepção, quando o público experimenta a exposição. A partir deste conceito, a operação de significação na exposição é por nós estudada no primeiro capítulo da tese.

O terceiro grupo é constituído por autores brasileiros que pensam a teoria da exposição - a partir de Teresa Scheiner, complementada com o pensamento de Nunes²⁵ e Cury.

Scheiner²⁶ destaca-se pelo protagonismo que teve no Curso de Museus do Museu Histórico Nacional, posteriormente Curso de Museologia da FEFIERJ e Escola de Museologia da UNIRIO, desde a década de 1970. Influenciada pelo ICOM *Syllabus*²⁷, com o qual tinha contato, foi a grande responsável pela criação das disciplinas Museologia e Museografia, seus conteúdos e materiais didáticos sobre o tema - material esse que até hoje é utilizado por docentes que a substituíram, tendo sido a docente que mais ministrou disciplinas deste eixo durante o período em que esta matriz curricular foi adotada (1975-1986)²⁸. Desde então, Scheiner vem contribuindo para a consolidação de um pensamento teórico sobre museologia e exposições no Brasil, atuando no curso de Bacharelado e posteriormente na Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST) nos níveis de mestrado e doutorado. Sua contribuição não se restringe a nível local, mas também tem importância internacional, graças especialmente ao trabalho que desenvolve no ICOM,

²⁵ Marília Duarte Nunes, museóloga formada pela turma de 1962. Professora, licenciada em Geografia e História. No Curso de Museus, atuou como professora conferencista ministrando as disciplinas Técnica de Museus e Etnografia. Membro da ABM, cuja vice-presidência ocupou em 1979 (SÁ; SIQUEIRA, 2007. p.155). Segundo Scheiner, durante o breve período em que lecionou no Curso de Museus introduziu o debate sobre a comunicação em exposições, a partir dos contatos que teve durante o período em que estudou na França; uma teoria influenciada pelas ideias de Georges-Henri Rivière.

²⁶ Teresa Cristina Scheiner - Bacharel em Museologia pelo Museu Histórico Nacional (1970), com Habilitação para Museus de Ciências, Licenciada e Bacharel em Geografia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1977/78), Mestre (1998) e Doutora (2004) em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Docente na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, atuou de 1973 a 2017 no curso de graduação em Museologia; e atua desde 2006 no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio. Ressalte-se também sua atuação junto ao Conselho Internacional de Museus - ICOM, como membro do Comitê de Ética (2001/2004), Membro do Conselho Executivo (2004/2010) e Vice-Presidente (2010/2016) da Organização. (LATTES, 2021).

²⁷ Trata-se de documento que especifica diretrizes e conteúdos programáticos a serem empregados para o desenho e implementação de programas de formação e aperfeiçoamento de especialistas no campo dos museus, desenvolvido pelo ICTOP (*International Committee for the Training of Personnel/ICOM*).

²⁸ Museologia I, II, IV, VI e Museografia I, II, III e IV (TOSTES, 2017, p. 95).

junto ao Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM/ICOM)²⁹. Sua produção foi utilizada como referencial teórico para a análise do fenômeno comunicacional nos museus, especialmente para análise da exposição enquanto construção narrativa.

Seu texto “Museologia e apresentação da realidade” (SCHEINER, 2003) defende a necessidade do desenvolvimento de uma teoria da exposição, entendendo-a como uma instância relacional e de representatividade sociocultural, por materializar a memória da humanidade, criando, assim, relações não só entre humano e objeto, mas também entre pessoas³⁰. A autora entende que o museu utiliza a exposição como forma de criar uma narrativa do real para a sociedade, elaborando para isso um discurso específico que é influenciado por seu contexto histórico e social, revelando-se como “uma representação de mundo de um determinado museu, num determinado momento” (ibid., p.97). Uma vez que objetivamos analisar a concepção da exposição enquanto escolha narrativa, tal visão nos interessa como referencial teórico. Scheiner deixa claro no texto seu entendimento de que a comunicação em museus é elaborada no plano afetivo, tendo em vista que o afeto é o elemento integrador do indivíduo, unindo mente e corpo na experiência museal, “abrindo os espaços do mental para novos saberes, novas visões de mundo, novas experiências, novas possibilidades de percepção” (ibid., p. 98). Assim, o discurso expográfico é dotado de escolhas narrativas que resultam na interpretação de fatos por uma ótica particular, com vistas à sensibilização do público, ou seja, cada exposição nada mais é do que um argumento cultural (ibid., p.101). Scheiner defende a exposição como sendo uma obra aberta, isto é, por mais que manifeste uma proposta discursiva elaborada por uma instituição, ela se completa a partir da relação que se estabelece com o público, sendo diferentemente recebida no plano do afeto - e, portanto, interpretada - individualmente.

Em “Criando realidades através de exposições” (2006), define as etapas do processo de uma exposição: “[...] o processo de uma exposição envolve não apenas o planejamento, o desenvolvimento de um projeto, a montagem e a organização, mas estende-se a todas as etapas de produção - antes, durante e depois da criação da exposição” (SCHEINER, 2006, p.9).

- Pré-montagem: compreendendo a concepção, o planejamento, a programação e a produção.

- Montagem: tem como resultado a exposição pronta.

²⁹ Scheiner foi membro do “board” do ICOFOM entre 1989 e 1993; vice-presidente de 1993 a 1998; e presidente do Comitê de 1998 a 2001. Em 1989, criou e implementou, com Nelly Decarolis, o ICOFOM LAM (hoje ICOFOM LAC), do qual é Consultora Permanente até a atualidade. Trabalhou também sempre em estreita colaboração com o ICTOP.

³⁰ “[...] as que fizeram os objetos, as que fizeram a exposição, as que trabalham com o público, as que visitam o museu, as que não estão no museu, mas falam e escrevem sobre a exposição” (SCHEINER, 2003, p.98).

- Exposição: engloba a inauguração da mostra e a sua manutenção durante todo o período de abertura (e inclui divulgação, segurança, *housekeeping*, conservação preventiva, ação educativa e cultural, etc.).
- Desmontagem (engloba planejamento, retorno do acervo aos locais de guarda, seleção, guarda e documentação de materiais reaproveitáveis, descarte consciente de materiais inutilizáveis e outros).
- Avaliação: cujos produtos são os relatórios de avaliação, prestações de contas e agradecimentos.

Em nossa análise do processo de concepção da nova exposição permanente do Museu Nacional será estudada a etapa de pré-montagem, em específico o momento de concepção (conceituação geral) e planejamento (roteirização da exposição, desenvolvimento dos conceitos, identificação de acervos e pesquisa), que foram realizados na instituição, respectivamente, em 2019 e entre 2020 e 2021

O quarto conjunto de autores escolhido é integrado por aqueles que estudam a história das ciências; entre eles, elegemos os que nos permitem compreender como se constituiu, através do tempo, a visão do mundo natural e da relação homem-natureza, assim como identificar o paradigma ecossistêmico. Aqui, destacam-se Michel Foucault e Edgar Morin.

Michel Foucault foi um importante filósofo francês atuante no século XX (1926-1984), cuja obra tem ressonância até hoje. Usamos como fundamento o livro “As palavras e as coisas” para entender como a história natural foi concebida pela ciência ocidental entre os séculos XVII e XX. Na tese, iremos respeitar a divisão histórica proposta por Foucault, em três chaves temporais: Renascimento (século XVI) - período em que se observa um protagonismo do ser humano e uma racionalização sobre a realidade; Época Clássica (séculos XVII-XVIII) - engloba diferentes períodos, como o Barroco, o Iluminismo e a era da Revolução Industrial, agrupados em uma mesma chave temporal por terem uma base comum de ordenação: a representação; Modernidade (séculos XIX-XX) - definida por apresentar mudanças radicais a nível político, social e científico. Nela, a ordenação ganha um caráter histórico. O autor concentra sua análise relativa à constituição da história natural na Época Clássica, momento em que identifica uma verdadeira fixação pela descrição da realidade natural, mas trata também das mudanças ocorridas na transição para a época posterior.

Edgar Morin é outro pensador francês. Embora nascido na mesma década de Foucault (1921), sua vida longa permitiu uma produção mais contemporânea. Usamos como parte do nosso referencial teórico suas considerações sobre o pensamento complexo, por ele defendido como paradigma científico a ser

implementado para que possamos ultrapassar os problemas que a superespecialização do conhecimento científico, resultante do paradigma anterior - mecanicista - causaram para a sociedade contemporânea.

Neste contexto, o pensamento complexo visa apreender o “que é tecido junto” (segundo seu uso original, resgatado por Morin). Para isso, busca contextualizar os conhecimentos e fenômenos analisados, ao tornar sua percepção inseparável do seu meio ambiente - cultural, social, econômico, político, natural; considera as relações e “inter-retro-ações” que compõem suas dinâmicas; e considera a interdependência da parte com o todo. Segundo o autor, este pensamento permitiria considerar os problemas de nosso tempo de maneira multidimensional, tendo como resultado dar instrumentos para que lidemos com a sua verdadeira complexidade, ao mesmo tempo que promove na sociedade uma cidadania terrena.

O quinto conjunto de autores são aqueles que estudam museus de ciências, ajudando na compreensão dos museus de história natural. Esse grupo de teóricos, junto com o grupo anterior, foi utilizado principalmente para construção do segundo capítulo da pesquisa. Consultamos a produção de Martha Marandino sobre o ensino de ciências e a educação em museus; a dissertação e tese sobre museus de história natural da pesquisadora Mariana Soler; e os muitos outros textos relativos aos museus de ciências.

O livro “*L’environnement entre au Musée*” (1992), de Jean Davallon, Bernard Schiele e Gérald Grandmont, será utilizado como fundamento teórico, por trazer um reflexivo levantamento da incorporação da questão ambiental nos museus na segunda metade do século XX. O texto discute a abordagem dada ao meio ambiente pelos museus, ajudando a pensar como se dá a interação entre ser humano e o meio natural, por meio do patrimônio. Imbuído de uma visão ecossistêmica, o livro aborda as implicações da mudança de paradigma nas relações ser humano-natureza (baseadas no vínculo entre ciências, mídias e política), que colocam o ser humano face a um destino de incertezas (ibid. p.35), a partir do qual busca construir novas relações com o meio ambiente e o patrimônio “verde”, que mais do que nunca deve ser protegido. Interessa-nos principalmente pensar como essas transformações e questionamentos impactam e são impactadas pelo campo da museologia, refletindo de que forma se refletem nos discursos e narrativas dos museus de ciências atuais. Dá-se especial destaque aos museus de história natural, os quais, segundo o livro, podem se beneficiar do novo paradigma ecossistêmico para repensar sua museografia e sua abordagem junto ao visitante (ibid., p.48).

Também citamos como parte do referencial teórico Bernard Schiele. Com uma produção voltada para a sócio-difusão da ciência e tecnologia e para a cultura

científica, o autor escreve sobre o impacto da exposição na divulgação do conhecimento científico e sobre histórico dos museus de ciências. O livro organizado por Schiele e Emilyn Koster (1998) “*La révolution de la muséologie des sciences*”, se coloca como um relevante referencial deste trabalho. Reúne diversos artigos que discorrem sobre a relação entre museologia e ciência, pensando as especificidades da mediação científica em museus, centros de ciências e espaços semelhantes. É resultado da experiência ocorrida na França na elaboração de grandes projetos de Estado, como a Grande Galeria da Evolução, o Museu Nacional de Técnicas, a *Cité des Sciences et de L’industrie* e o Grande Louvre.

Entre os artigos de Schiele, destacamos “*Les silences de la Muséologie scientifique?*” (p. 353-378), que contém um breve histórico a respeito dos diferentes momentos pelos quais passaram os museus de ciências (p.355-358), permitindo-nos identificar tendências narrativas encontradas nesses espaços ao longo do tempo. O primeiro momento seria correspondente a uma geração de museus voltados para as coleções e objetos científicos, cujas exposições são centradas nos mesmos. A abordagem dada é a estética, uma vez que as peças do acervo são apresentadas como tendo valor por si só. A segunda geração de museus se configura como local de integração entre público e ciência, promovendo a socialização dos conhecimentos. É neste momento (década de 1930) que aparece a interatividade como ferramenta de aproximação com o público, que se comporta de maneira menos passiva nas exposições. No terceiro momento os museus de ciências demonstram uma vontade de superar a visão fragmentada de mundo provocada pelas especialidades científicas. Faz-se menção às representações dos ecossistemas, cujas abordagens são amplas, relacionando diferentes saberes científicos sobre os ambientes e ressaltando as diferentes conexões presentes na natureza. A dinâmica e diversidade da vida são evidenciadas. O livro permite refletir sobre a atualização do discurso científico em museus e comparar o caso do Museu Nacional com as tendências por ele identificadas.

O sexto conjunto de autores são aqueles fundamentais para o estudo de caso do Museu Nacional. Entre eles, destacamos Maria Margaret Lopes³¹ cujo livro “O Brasil descobre a pesquisa científica - os museus e as ciências naturais no século XIX”

³¹ Maria Margaret Lopes - Possui graduação em Geologia pela Universidade de São Paulo (1980), mestrado em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (1988), doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo (1993) e Livre Docência em História das Ciências pela Universidade Estadual de Campinas (2002). Realizou estágio de doutoramento na *Smithsonian Institution*, Washington (1993), pós-doutoramento em História das ciências na *University of Louisiana* (EUA, 1997) e no Museu Etnográfico da *Universidad de Buenos Aires* (1998). Tem experiência na área de História, especialmente em História das Ciências, atuando nos seguintes temas: História das Ciências e da Tecnologia no Brasil e América Latina, História das Ciências Geológicas e Paleontológicas no Brasil e América Latina, Gênero em História das ciências e tecnologias, História dos Museus de Ciências e Tecnologias. (LATTES, 2021).

(2009), fruto de sua Tese de doutorado, é um importante referencial para nossa pesquisa. O livro traz um minucioso levantamento arquivístico e bibliográfico sobre a história do Museu Nacional ao longo do século XIX, fundamentado em inúmeras fontes de pesquisa, dentre elas documentos que estavam sediados na Seção de Memória e Arquivo do Museu, no Paço de São Cristóvão, e que por terem sido destruídos no incêndio não podem mais ser consultados. Adotamos a Tese de Lopes de que os museus de história natural criados no século XIX no Brasil teriam desempenhado um papel central no desenvolvimento da produção científica local, embora este papel seja muitas vezes desconsiderado na historiografia das ciências. Com isso, estudar a história do Museu Nacional - principal instituição de ciências naturais no período - significa entender a história da produção de conhecimento no país. Também concordamos com seu entendimento de que a história do Museu Nacional (1818- atualidade) não se configura como um *continuum* da história da Casa dos Pássaros (1784-1813): enquanto a primeira servia a um interesse de abastecimento metropolitano, onde os objetos provenientes do mundo natural coletados no Brasil colônia eram preparados para serem remetidos a Portugal, o Museu Nacional (inicialmente Museu Real) foi concebido segundo uma estrutura metropolitana e universalista (LOPES, 2009, p.40-41), que serviria para o desenvolvimento local conforme as necessidades políticas e culturais da sede portuguesa do poder, há dez anos transferida para terras brasileiras.

As demais publicações consultadas nesse recorte temático são teses e dissertações sobre o Museu Nacional, como: a Tese de Jayme Moraes Aranha Filho “Guia da impermanência das exposições: uma investigação sobre transformações do Museu Nacional do rio nos anos 1940” (2011); a Tese de Sabrina Damasceno Silva, “Curadoria em museus de História Natural: processos disruptivos na comunicação da informação em exposições museológicas de longa duração” (2015); e a dissertação de Regina Dantas “A Casa do Imperador: do Paço de São Cristóvão ao Museu Nacional” (2007).

Nosso projeto se sintoniza com o Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS) da UNIRIO/ MAST ao trazer à discussão conceitos e temáticas referentes ao campo da Museologia, entendendo o Museu como um sistema simbólico articulador da ação patrimonial, evidenciado através das exposições. Vincula-se à Linha de Pesquisa 01 do Programa - Museu e Museologia, tendo em vista que se propõe a estudar a constituição do discurso museológico, pensando-o como instrumento para interpretação da realidade; e se insere na Teoria da Exposição, ao analisar as suas estratégias comunicacionais - e ao projeto docente “Museologia como Ato Criativo: linguagens da exposição”:

Projeto permanente de pesquisa, vinculado ao grupo de trabalho *Theory of the Exhibition* - grupo permanente de pesquisa do ICOFOM - Comitê Internacional de Museologia, do Conselho Internacional de Museus (ICOM). O grupo foi criado no âmbito do ICOFOM em 1999, coordenado por André Desvallées, já tendo gerado uma interessante produção teórica em diferentes idiomas. Tem como objetivo geral discutir os processos teóricos e práticos que envolvem a criação das exposições museológicas e os mecanismos de comunicação utilizados para alcançar os diferentes segmentos de público, visando entender a Museologia na esfera do simbólico, como pensamento e ato criador (PPG-PMUS/ UNIRIO, s.d.)

Esta pesquisa busca contribuir para o projeto uma vez que busca compreender o processo de concepção narrativa em exposições de museus de ciências, entendendo-o como ato criativo e refletindo sobre a atuação dos diferentes sujeitos discursivos que se revelam em seu desenvolvimento.

O objetivo geral da Tese é analisar as estratégias narrativas da exposição permanente de história natural do Museu Nacional, desenvolvida após o incêndio que atingiu a instituição em setembro de 2018. Para que isto seja possível, traçamos objetivos específicos, trabalhados nos diferentes capítulos elaborados. A saber: analisar a exposição como construção narrativa, criativa e argumentativa, a partir da perspectiva da teoria da comunicação em museus; pesquisar a concepção das narrativas da história natural através do tempo e sua apropriação pelos museus de ciências; pesquisar o histórico da instituição, seus departamentos, coleções e exposições desde 1818 até 2018, para identificar como a história natural se insere nessa estrutura ao longo do tempo; analisar criticamente a nova narrativa de história natural elaborada pelo Museu Nacional/UFRJ após o desastre ocorrido em setembro de 2018, comparando-a com a narrativa anterior (2018) e com o projeto de renovação das exposições, elaborado na virada do século pela instituição (2002); indagar sobre a atualização do discurso científico na exposição do Museu Nacional/UFRJ em sua nova narrativa sobre a história natural.

A escolha do tema é resultado do interesse acadêmico e profissional da autora desta pesquisa em aprofundar os estudos sobre a concepção narrativa em exposições de museus de ciências. Este interesse tem origem na sua experiência de trabalho como museóloga do Museu Nacional/UFRJ, como integrante da equipe de coordenação das novas exposições permanentes da instituição, responsável por coordenar o desenvolvimento do circuito de história natural.

Sua atuação em um conturbado momento de reestruturação institucional pós-incêndio gerou uma necessidade de busca por aprimoramento profissional. Ao mesmo tempo, percebia nesse complexo cenário a oportunidade de contribuir a nível

acadêmico para o campo da Museologia, uma vez que ao participar deste processo de reconstrução, a autora tem acesso facilitado a diferentes fontes de pesquisa.

No Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS UNIRIO/MAST), que há quinze anos contribui para a qualificação de pesquisadores em Museologia, a pesquisa se beneficia do conhecimento compartilhado pelo seu renomado corpo docente. Trata-se da instituição em que foi criada a primeira pós-graduação em Museologia no país e a única no Brasil em que é desenvolvido o curso de doutorado. No PPG-PMUS, o tema se faz relevante por se inserir nas discussões propostas pela linha de pesquisa Museu e Museologia, relacionando-se com aspectos já trabalhados na mesma - Museologia como geração do novo: interpretação de realidades; Discurso museológico - constituição e análise; Teoria da Exposição; e ainda outros.

Entendemos que estudar a narrativa de história natural adotada na exposição permanente do Museu Nacional pós-incêndio é relevante pela singularidade que este caso representa na história da Museologia nacional. Mais antigo museu em funcionamento no país, o Museu Nacional era comumente divulgado como sendo um dos maiores museus de história natural da América Latina, abrigando até antes do incêndio um acervo estimado em vinte milhões de itens (SEREJO (ed.), 2020, p. 9 e 116). Ressaltamos também o papel que a instituição teve ao longo dos seus mais de duzentos anos para a história das ciências em nosso país, contribuindo para implementar e consolidar diversas disciplinas que foram nele estudadas.

Além disso, o Museu é um local de afeto para a população nacional e, em especial, do Rio de Janeiro, o que pode ser observado através da comoção que seu incêndio gerou. Ele era o primeiro contato de muitos indivíduos com museus, onde poderiam ter acesso às informações veiculadas publicamente em suas exposições e às atividades do setor educativo da instituição, primeira seção educativa criada em um museu brasileiro.

Além de todos esses fatos, que já davam à instituição uma excepcionalidade que justificaria o seu estudo, o incêndio que ocorreu em sua sede principal, o Paço de São Cristóvão, no ano de 2018, se coloca como novo fato histórico. Assim, somam-se novas questões, necessárias para o entendimento do contexto institucional pós-desastre, infelizmente cada vez mais comum em nosso país³². Nesse sentido, é importante que cada vez mais os olhares dos profissionais do patrimônio se voltem para esses casos, de maneira que esses desastres não sejam esquecidos e - quem sabe - possamos contribuir para que não tornem a acontecer.

³² O Instituto Butantan, o Museu da Língua Portuguesa e a Cinemateca Brasileira são outras instituições culturais que nos últimos dez anos sofreram perdas irreparáveis por arderem em chamas.

Assim, este estudo de caso da recomposição narrativa da exposição permanente de ciências naturais do Museu Nacional é justificado por ser um tema inédito e relevante para o contexto patrimonial nacional atual. Acreditamos que ele se desdobrará em uma positiva via de mão dupla: o desenvolvimento da proposta narrativa da nova exposição se beneficiará das discussões realizadas neste trabalho, ao mesmo tempo em que os desafios levantados no contexto institucional pós-desastre apresentam questões originais, que poderão aprofundar o debate já realizado na área sobre a teoria da comunicação museológica.

A narrativa de história natural elaborada pelo Museu Nacional pós-desastre representa um marco importante na atualização do discurso institucional, por permitir a integração das suas diferentes áreas de pesquisa sobre as ciências naturais em um circuito de exposições articulado. Sendo o Museu Nacional uma instituição marcada por uma produção científica especializada, as exposições anteriormente abertas ao público refletiam essa lógica de produção do conhecimento de maneira compartimentada: um concatenamento de salas, interligadas pela estrutura arquitetônica palaciana, mas que do ponto de vista de um discurso qualificado pouca - ou nenhuma - relação tinham entre si, cada uma abordando uma temática desconexa das demais. Acreditamos que pela primeira vez será possível concretizar, no Museu, uma proposta narrativa interdisciplinar.

Isto se deu graças à repercussão do sinistro que destruiu a sede principal do Museu, onde se situavam suas exposições, resultando na obtenção de recursos e de apoio interinstitucional para sua reestruturação. Assim, foi possível colocar em prática um desejo já antigo na instituição, de renovar suas exposições permanentes a partir de uma narrativa que apresentasse as disciplinas de ciências naturais de forma integrada, abordando a história de nosso planeta e da vida encontrada nele (Projeto de 2002), a partir de uma visão mais complexa da realidade (interdisciplinar, processual e contextual). Esta nova narrativa estaria um passo mais próxima do paradigma ecossistêmico, ao defender uma compreensão mais ampla da realidade, articulando informações sobre as diferentes áreas do conhecimento, inclusive apresentando o ser humano como parte do mundo natural.

Apesar deste ser um paradigma existente há décadas, os maiores museus de história natural do mundo continuam apresentando narrativas muito segmentadas sobre a realidade, refletindo ainda a especialização do conhecimento característica do século XIX. Entre estes, podemos citar o Museu Americano de História Natural de Nova York, o Museu Nacional de História Natural da *Smithsonian Institution* e o Museu Nacional de História Natural de Paris, que chegam a lograr algum grau de interdisciplinaridade em suas narrativas, mas comumente apresentam os temas de

geologia e paleontologia separados daqueles relativos à biologia e, mais ainda, de questões relativas ao ser humano e à cultura.

A partir da análise crítica desta proposta narrativa do Museu Nacional, esperamos contribuir para a identificação das estratégias mais adequadas para a comunicação do discurso científico em museus na contemporaneidade, em tempos em que observamos um crescente negacionismo que coloca o conhecimento científico em descrédito e impulsiona por toda parte *fake news* no que deveria ser a “era da informação”. Com isso, o presente estudo poderá servir para aprofundamento teórico de especialistas interessados nas discussões que iremos realizar e também como subsídio para futuros profissionais responsáveis pelo desenvolvimento de novas exposições de ciências naturais, auxiliando-os na tomada de decisões discursivas.

Quanto à viabilidade da pesquisa, esta se mostrou possível pelo fato de a pesquisadora ter acesso ao processo de renovação das exposições ora em desenvolvimento no Museu Nacional. Este projeto vem sendo coordenado por profissionais da Seção de Museologia desde 2019, e já conta com uma definição dos circuitos e temas a serem comunicados ao público, bem como com seus princípios conceituais e estratégias comunicacionais, material suficiente para permitir uma análise da narrativa de história natural concebida pela instituição.

O processo de delineamento dos novos circuitos de exposição se deu em diferentes etapas, estando a autora desta pesquisa envolvida em todas, o que facilitou a sua análise crítica do contexto e dos fatos.

A primeira etapa diz respeito às reuniões realizadas pela Seção de Museologia junto aos diferentes setores e departamentos do Museu, questionando a comunidade interna sobre suas necessidades e expectativas para as futuras exposições. Neste contexto foram realizadas trinta e três reuniões específicas com setores e oito reuniões abertas à comunidade geral, estas mais focadas na definição de uma proposta coletiva para os circuitos de exposição. Todas essas reuniões foram relatadas em um caderno de campo da Seção de Museologia. No mesmo ano, foi realizada também a avaliação dos temas e recursos até então sugeridos nas reuniões supracitadas através de um questionário online disponibilizado para a comunidade interna do Museu, respondido por 122 pessoas.

Já no ano de 2020, no contexto da pandemia, em que o trabalho dos profissionais do Museu Nacional passou a se dar de forma remota a partir do mês de março, foi criado o Comitê Curatorial das novas exposições do Museu Nacional, grupo constituído por especialistas das diferentes áreas do conhecimento que integram a instituição e que desde então foi responsável pelo desenvolvimento da narrativa de cada circuito.

Desde 2021, somou-se ao grupo um conjunto de onze pesquisadores de conteúdo de diferentes especialidades contratados como consultores pela UNESCO, para o desenvolvimento dos temas até então delimitados pelo Comitê Curatorial, grupo este acrescido posteriormente de mais quatro consultorias pontuais. Ao final deste ano, foi concluído o Guia Temático das futuras exposições do Museu Nacional, documento que apresenta a proposta narrativa dos circuitos de exposição permanente, examinado por nós no capítulo 4.

Uma vez que a análise do projeto de museografia não será viável durante o desenvolvimento da Tese, já que este não foi finalizado antes do final de nossa pesquisa, adotamos um recorte temático que não o considera. Identificamos que seu estudo poderá ser um trabalho de pesquisa posterior, principalmente após a abertura da exposição, em que sua análise com uma pesquisa sobre a ressonância da mostra junto ao público poderá ser um interessante modo de identificar como as intenções narrativas da instituição por nós estudadas foram recebidas.

No que se refere à consulta documental de materiais sobre o Museu Nacional anteriores ao incêndio, encontramos uma dificuldade: a perda do acervo de sua Seção de Memória e Arquivo, destruído pelo sinistro. Assim, documentos históricos tiveram que ser acessados por fontes secundárias. Contudo, a comparação da atual proposta narrativa com as exposições de ciências naturais existentes em 2018 antes do incêndio foi possível, uma vez que a Seção de Museologia possui uma versão digital de grande parte de seus relatórios de exposição mais recentes (2006-2018), além de estar disponível um tour virtual pelo Museu antes do incêndio no site do Projeto *Google Arts & Culture*. A comparação com a proposta elaborada em 2002 pelo Escritório Técnico-Científico do Museu Nacional também pôde de ser feita, porque a mesma está publicada.

A pesquisa bibliográfica também foi parte fundamental do desenvolvimento da Tese³³. Inicialmente, a pandemia de COVID-19 impossibilitou consultas presenciais a materiais de arquivos e bibliotecas que não estivessem disponíveis *online*. Contudo, nos primeiros anos, a pesquisadora pôde contar com fontes bibliográficas disponibilizadas na internet, cada vez mais comuns na comunidade acadêmica, bem como com a aquisição ou empréstimo de livros. Já na segunda metade da Tese, o retorno às atividades presenciais nas Universidades públicas tornou possível a consulta à Biblioteca da UNIRIO, onde parte da bibliografia relativa à museologia foi pesquisada. A Biblioteca Central do Museu Nacional não pode ser consultada, uma

³³ No que se refere ao domínio da autora de diferentes línguas, a mesma lê bem português, inglês, espanhol e italiano e lê com auxílio de dicionário o francês, o que permitiu trabalhar com uma vasta gama de literatura do campo da Museologia e do campo da Comunicação, consultada ao longo da pesquisa.

vez que o prédio esteve em reformas desde 2020, com seu acervo indisponível ao público durante o período em que elaboramos esta Tese.

A estrutura da Tese foi organizada em quatro capítulos. O primeiro tem caráter teórico e aborda conceitos relevantes para a Teoria da Exposição, de maneira a fundamentar a Tese. O primeiro é o conceito de comunicação, seguido de uma análise sobre o discurso. Em seguida, é estudado o tema da comunicação em museus. A exposição é abordada como forma de comunicação específica dos espaços musealizados no subcapítulo 1.2, onde questões da Teoria da Exposição são aprofundadas. Por fim, realizamos uma reflexão das exposições enquanto construções narrativas. Este primeiro momento delimita os conceitos trabalhados e permite que a Tese se fundamente em um referencial nítido.

O segundo capítulo tem como objetivo analisar a narrativa de história natural em museus de ciências. Para isso, parte de um levantamento histórico que mostra como a narrativa da história natural foi concebida pelo fazer científico ocidental em diferentes épocas (séc. XVII-XXI). Em seguida, estuda de que maneira esta narrativa foi apropriada pelos museus de ciências naturais através do tempo, analisando diferentes tendências comunicacionais que se deram nestes espaços para a divulgação científica.

O terceiro capítulo visa identificar de que maneira a história natural se insere na estrutura do Museu Nacional, ao longo de sua trajetória. Nele, desenvolvemos um estudo sobre o histórico institucional, mapeando a organização a partir dos seus departamentos e coleções e realizando um breve histórico sobre suas exposições. O recorte adotado compreende desde a fundação do Museu - à época Museu Real -, em 1818, até o incêndio ocorrido em 2018, evento que gera uma intensa reestruturação institucional, com a elaboração de seu primeiro Plano Museológico e a reelaboração do seu regimento interno. A proposta é que este capítulo propicie ao leitor um panorama do funcionamento do Museu Nacional, evidenciando aspectos institucionais relevantes para a análise que será realizada no capítulo seguinte.

O quarto e último capítulo versa sobre o processo de reelaboração da exposição permanente do Museu Nacional pós-incêndio, tendo como foco de análise as estratégias narrativas adotadas para a comunicação dos temas de história natural. Para permitir uma reflexão mais aprofundada sobre a nova proposta, contextualizada no âmbito do histórico da instituição, a análise foi feita comparativamente a dois outros momentos de concepção narrativa. O primeiro diz respeito às exposições de ciências naturais que estavam abertas ao público em 2018, quando ocorreu o incêndio - de maneira a confrontar a narrativa apresentada até então com a nova proposta, buscando continuidades e descontinuidades. O segundo diz respeito à narrativa

concebida no projeto de renovação da exposição permanente, realizado em 2002 pelo Escritório Técnico-Científico do Museu Nacional. Este foi fruto de um esforço institucional para a renovação de sua exposição que há muito não era inteiramente atualizada, mas não chegou a ser executado. Buscamos, com isso, identificar quais os impactos do novo momento institucional pós-desastre sobre os discursos que o Museu elabora, hoje, a respeito da história natural, e que serão apresentados ao público - analisando elementos, abordagens e propostas que já eram pensados institucionalmente desde a virada do século XXI e que só agora, devido aos recursos provenientes da comoção gerada pelo incêndio, puderam ser colocados em prática.

Considerando que a pesquisa relativa ao Museu Nacional se estendeu por parte considerável do trabalho, não tivemos a oportunidade de avançar, nesta Tese, na comparação com outros museus paradigmáticos de história natural. Essa é uma possibilidade para futuras pesquisas que empreenderemos. Seria uma forma de colocar em diálogo as características por nós analisadas nas narrativas do Museu Nacional com tendências encontradas em outras instituições.

A abordagem metodológica utilizada é qualitativa, uma vez que esta pesquisa propõe um exercício teórico e interpretativo sobre a comunicação em museus de ciências³⁴. Utilizando esta abordagem, a Tese foi concebida como um estudo de caso do processo de renovação da exposição permanente de história natural do Museu Nacional que se deu após o incêndio de 2018. Para elaborar este estudo, a metodologia utilizada se dividiu em duas categorias: pesquisa descritiva e pesquisa exploratória.

A pesquisa descritiva foi realizada nos capítulos 1, 2 e 3. Segundo Gil (2008, p.28), a pesquisa desta categoria é encontrada em estudos cujo objetivo é descrever características de determinado fenômeno, como é o caso destes segmentos da Tese.

No primeiro capítulo, foi realizada a partir de pesquisa bibliográfica dentro do campo da museologia e do campo da comunicação, em que estudamos o pensamento teórico destas disciplinas em relação à comunicação em museus, interpretando a exposição enquanto uma construção narrativa. No segundo, foi analisada bibliografia relacionada à história das ciências e história dos museus, que nos permitiu identificar e descrever de que maneira a narrativa de história natural foi concebida no campo científico e apropriada por instituições museológicas ao longo dos últimos séculos (XVII-XXI). Já no terceiro capítulo, a revisão bibliográfica nos permitiu traçar a história

³⁴ Minayo (2002, p.15) afirma que o objeto das Ciências sociais é essencialmente qualitativo, uma vez que “[...] a abordagem qualitativa aprofunda-se no mundo dos significados das ações e relações humanas, um lado não perceptível e não captável em equações, médias e estatísticas” (Ibid., p.22). Os cursos de pós-graduação em Museologia são categorizados pela CAPES como pertencentes à área de Ciências Sociais aplicadas.

institucional do Museu Nacional, contemplando suas exposições, coleções e departamentos. Foram estudados textos de autores nacionais e estrangeiros que contribuam para a compreensão dos fenômenos analisados.

Já a pesquisa exploratória foi realizada no capítulo 4, com o objetivo de examinar o processo de renovação da exposição de história natural do Museu Nacional pós-incêndio. Esta etapa da pesquisa se enquadra na abordagem exploratória³⁵ por se tratar de um tema inédito e que, portanto, necessita de coleta e interpretação de dados ainda não publicados. Ela foi desenvolvida principalmente a partir de pesquisa documental e pesquisa de campo.

A pesquisa documental foi realizada a partir de documentos que dizem respeito à reestruturação da exposição permanente do Museu Nacional no contexto pós-desastre, como: o guia temático da nova exposição; as relatorias de reuniões do Comitê Curatorial das Novas Exposições; o caderno de campo realizado pela Seção de Museologia do Museu Nacional; os resultados do questionário de avaliação de temáticas propostas para a exposição aplicado na comunidade interna da instituição; entre outros. Para fins de análise comparativa com as exposições de história natural elaboradas anteriormente na instituição, abertas ao público em 2018, foram consultados os relatórios elaborados pela Seção de Museologia e seus arquivos fotográficos, além da visita virtual ao Museu antes de ser atingido pelo fogo, disponível no site do Projeto *Google Arts & Culture*. Já para o estudo do projeto de renovação das exposições permanentes da instituição elaborado em 2002 pelo Escritório Técnico-Científico do Museu Nacional, que também será analisado comparativamente neste capítulo, serão consultadas as publicações lançadas pela equipe do projeto, que documentam sua história e apresentam sua proposta narrativa. Na etapa de pesquisa de campo, foi feita a observação participante natural³⁶, aproveitando o fato de a autora da Tese pertencer à comunidade foco de sua análise e por isso ter colaborado ativamente nos processos estudados.

³⁵ “Pesquisas exploratórias são desenvolvidas com o objetivo de proporcionar visão geral, de tipo aproximativo, acerca de determinado fato. Este tipo de pesquisa é realizado especialmente quando o tema escolhido é pouco explorado e torna-se difícil sobre ele formular hipóteses precisas e operacionalizáveis” (GIL, 2008, p.27).

³⁶ “A observação participante, ou observação ativa, consiste na participação real do conhecimento na vida da comunidade, do grupo ou de uma situação determinada. Neste caso, o observador assume, pelo menos até certo ponto, o papel de um membro do grupo” (GIL, 2008, p.103).

CAPÍTULO 1

COMUNICAÇÃO EM MUSEUS: A EXPOSIÇÃO COMO CONSTRUÇÃO NARRATIVA

1. COMUNICAÇÃO EM MUSEUS: A EXPOSIÇÃO COMO CONSTRUÇÃO NARRATIVA

Voltemos agora à excessiva ambição da exposição: querer captar o mundo. "Enclausurar todo o universo", disse R.-L. de Girardin; é querer apoderar-se do espaço. Há ainda a preservação de objetos, os do passado e os do presente, reportar-se ao futuro, portanto apreender e armazenar o tempo. Enfim, reconstituir o que foi, apoderar-se da vida (DAVALLON, 1999, p.187, tradução nossa)³⁷

1.1 Comunicação e discurso

Inscrita em uma constante tensão entre diferentes aspectos da realidade - a natureza e a cultura; o biológico e o social; o ator e o sistema, entre outros (MATTELART; MATTELART, 2005, p.10) - a teorização a respeito da comunicação humana interessa a uma grande gama de disciplinas, entre elas a museologia.

Enquanto campo específico das ciências sociais, a comunicação percorreu um longo caminho durante o século XX, quando o *boom* das grandes mídias intensificou o pensamento crítico a seu respeito. Teorias ora fundamentadas na mensagem, ora nos agentes envolvidos no processo comunicacional, ou então em questões mais gerais como as funções e os impactos da comunicação na sociedade, se desenvolveram no período.

Inúmeros modelos visando a esquematização do processo comunicacional foram criados, dos mais simplistas aos mais complexos. Em um mundo que no último século havia acompanhado duas guerras mundiais, a guerra fria, ditaduras na América Latina, África, Ásia e Europa, a ascensão dos Estados Unidos enquanto maior potência econômica mundial e o aprimoramento de técnicas e tecnologias de comunicação em massa, o campo da comunicação se tornou foco de interesse - ora por motivos ideológicos, isto é, pela crença no seu potencial para promoção de ideologias políticas, ora pelo interesse em influenciar a opinião dos públicos com uma finalidade específica - por exemplo, estimular o consumo de determinado produto.

Entre estes modelos, um dos mais difusos é também um dos mais simplistas: o hoje já ultrapassado modelo matemático da comunicação, concebido por Claude Elwood Shannon em 1948³⁸. Nele, o autor propunha um modelo linear de transmissão

³⁷ *Revenons à présent sur l'ambition démesurée de la mise en exposition: vouloir saisir le monde. "Claquemurer tout l'univers" disait R.-L. de Girardin; c'est vouloir saisir l'espace. Il y a encore conserver les objets, ceux du passé et ceux du présent, s'adresser à l'avenir, donc saisir et emmagasiner le temps. Enfin, reconstituer ce qui fut, saisir la vie.*

³⁸ Esse modelo teve seu texto publicado no ano seguinte, com a colaboração do também engenheiro Warren Weaver. A teoria surgiu no contexto do pós-segunda guerra, influenciada pelas máquinas de

de informação, onde a comunicação era entendida como um processo afetado por fenômenos aleatórios entre o emissor e o destinatário³⁹ (ibid., p. 57-60). Em resumo: “A fonte, ponto de partida da comunicação, dá forma à mensagem que, transformada em “informação” pelo emissor que a codifica, é recebida no outro extremo da cadeia” (ibid., p.60). Desta forma, as ciências humanas que o adotaram presumiam uma neutralidade das instâncias “emissora” e “receptora”, isto é, não consideravam a intenção por trás da emissão da mensagem nem o sentido atribuído pelo destinatário no momento de seu recebimento.

O modelo se consolidou de tal maneira que influenciou diversas correntes dentro do campo da comunicação, que o aprimoraram, mas mantinham o entendimento da comunicação como um elemento que pode ser quantificado matematicamente e assegurado a partir de seu domínio técnico.

Entre as críticas que levaram à superação do modelo está a compreensão de que, apesar da utilidade do modelo matemático para a engenharia das telecomunicações, a comunicação deve ser pensada de forma mais ampla pelas ciências humanas, sendo percebida como existente nos processos relacionais e interacionais da sociedade (ibid., p.69). Isto implica tecer análises mais profundas sobre a relação entre comunicação e cultura, considerando a comunicação como processo complexo e multidirecional. Assim, a comunicação não pode ser resumida a uma operação objetiva de transmissão de informações de um ponto a outro: ela deve ser analisada como operação de significação inserida em determinado tempo e espaço, contribuindo para o desenvolvimento da noção de vínculo social, isto é, de pertencimento a uma comunidade de cultura.

No caso da problemática do sentido da comunicação, já não cabe mais insistir na chave da explicação pelo conceito e pelo código. Isso porque toda comunicação é, pelo viés de uma mediação linguística ou não linguística, em última instância, uma relação entre sujeitos. Ela está submetida, é certo, à compreensão mútua, mas visa igualmente a uma intencionalidade que não pode se dizer ou se satisfazer somente na transmissão de uma informação, na interação ou no contato. Tanto na arte como na atividade comunicacional, a procura pelo sentido ultrapassa o “querer dizer”, uma vez que o discurso jamais se limita a uma representação mimética daquilo que ele intenciona dizer (CAUNE, 2014, p.129).

comunicar do período - como o telégrafo e o telefone – e pelas novas tecnologias empregadas durante o conflito, assim como pelo advento da cibernética. Durante a guerra, a criptografia e a decodificação de informação eram parte fundamental da estratégia bélica.

³⁹ “Nesse esquema linear, cujos polos definem uma origem e assinalam um fim, a comunicação repousa sobre as cadeias dos seguintes componentes: a fonte (de informação), que produz uma mensagem (a palavra no telefone), o codificador ou emissor, que transforma a mensagem em sinais a fim de torná-la transmissível (o telefone transforma a voz em oscilações elétricas), o canal, que é o meio utilizado para transportar os sinais (cabo telefônico), o decodificador ou receptor, que reconstrói a mensagem a partir dos sinais, e a destinação, pessoa ou coisa à qual a mensagem é transmitida” (MATTELART, 2005, p.58).

A cultura, enquanto acontecimento social, só existe se manifestada pelo indivíduo; dessa forma podemos entender a comunicação como a origem do vínculo social, uma vez que é por meio dela que os valores, conhecimentos e padrões comportamentais são compartilhados entre sujeitos (CAUNE, 2014, p.37). Percebe-se, então, que os fenômenos de cultura e comunicação são intimamente relacionados e que, para compreendermos as práticas de produção de sentido, devemos analisá-los em conjunto, uma vez que “todo fenômeno de cultura só funciona culturalmente porque é também um fenômeno de comunicação, e considerando-se que esses fenômenos só comunicam porque se estruturam como linguagem [...]” (SANTAELLA, 1983, p.8-9).

Para pensar a comunicação no século XXI devemos levar em conta as circunstâncias sócio-políticas atuais, já que vivemos em uma sociedade muitas vezes definida como a sociedade da informação. Neste contexto, é inegável o papel central que as mídias e as novas tecnologias exercem em nossas relações cotidianas, transformando nossa forma de ser e de estar no mundo, bem como desempenhando um papel fundamental na organização da sociedade em seu aspecto mais amplo.

Entre as mudanças que se observam já no final do século XX e início deste século está a noção de mundo transfronteiriço, desenvolvida a partir da percepção de que não só a globalização da economia, mas também dos produtos culturais e dos instrumentos de comunicação permitiu a criação de redes jamais antes possíveis. “As grandes redes de informação e comunicação, com seus fluxos “invisíveis”, “imateriais”, formam “territórios abstratos”, que escapam às antigas territorialidades” (MATTELART; MATTELART, 2005, p.168). É essa figura metafórica de “rede” que irá, a partir de então, passar a habitar as teorias sobre comunicação.

Em meio a esta nova conjuntura, a crise dos discursos de verdade, a perspectiva relativista e a transdisciplinaridade se colocaram como tendências, em uma realidade que comportaria a percepção de mundo através de uma multiplicidade de lógicas locais, étnicas, sexuais e religiosas, que atravessam e são atravessadas pelos fluxos “abstratos” citados acima. “A comunicação é vítima de um excesso de comunicação [Baudrillard]. Tal excesso produziu a implosão do sentido, a perda do real, o reino dos simulacros” (ibid., p.186-187). Realidade diversa e complexa, o mundo “perde sua profundidade e ameaça converter-se numa superfície brilhante, numa ilusão estereoscópica, num fluxo de imagens fílmicas que carecem de densidade” (JAMESON, 1984, apud MATTELART; MATTELART, 2005, p.179). Ressaltamos, porém, que não entendemos este “retorno à superfície” como um retrocesso em relação ao “mergulho em profundidade”, como a citação acima pode levar a crer, uma vez que a racionalidade demasiadamente fragmentada em

especialidades, característica do século XIX e início do século XX, também apresenta limites para a apreensão da realidade e, sozinha, não comportaria a dinâmica dos atuais fluxos de informação, comunicação e cultura.

Nosso pensamento se alinha, portanto, aos autores que defendem que neste complexo cenário contemporâneo a comunicação não pode mais ser pensada como transmissão de uma determinada mensagem pré-concebida, fechada em si mesma, de maneira linear - mas sim que a mensagem deve ser entendida como um múltiplo-interpretativo, aberto em seu potencial comunicativo.

A abertura das mensagens já era entendida como tendência por Umberto Eco, escritor italiano que em 1962, em seu livro "*Opera aperta*", trabalha essa ideia. Nele, a partir do problema da interpretação da obra de arte - reflexão que, entendemos, pode ser ampliada para outras dinâmicas comunicacionais tais como as narrativas dos museus - o autor defende que o seu significado só é completado com a sua fruição pelo espectador a partir das possibilidades estabelecidas na mensagem construída, ou seja, que o ato comunicacional é tão dependente do receptor quanto do emissor. Portanto, a percepção contemporânea do ato comunicacional é de que uma mensagem é um potente múltiplo de significados possíveis, que permitem variadas interpretações e ressoam em cada indivíduo de diferentes formas⁴⁰. Passa-se do "universo do sinal" ao "universo do sentido": "[...] a atenção deve deslocar-se da mensagem, enquanto sistema objetivo de informações possíveis, para a relação comunicativa entre mensagem e receptor: relação na qual a decisão interpretativa do receptor passa a constituir o valor efetivo da informação possível" (ECO, 1991, p.131).

Entendemos, então, que toda comunicação humana é um exercício de compartilhamento de determinada interpretação sobre a realidade, construída pelo indivíduo⁴¹ inserido em seu contexto social, em um espaço-tempo específico. O processo de significação, sempre em atividade na mente do indivíduo, é construído a partir das diferentes interferências internas e externas que atuam sobre ele⁴². Ao se

⁴⁰ "Nesse sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual" (ECO, 1991, p.40).

⁴¹ Estamos aqui tratando da comunicação no nível da individualidade, uma vez que todo fenômeno de comunicação humana parte da elaboração mental de um indivíduo/ grupo e tem como fim afetar outro(s) ser(es) humano(s). Contudo, o processo de comunicação de enunciados pode também ser estudado em seu aspecto mais coletivo, como por exemplo ao analisarmos os discursos de instituições sociais. A cultura só existe encarnada nos indivíduos, ao mesmo tempo que o comportamento individual só tem sentido quando inserido em determinado contexto histórico e social.

⁴² "As interferências são internas, isto é, as que vêm das profundezas do nosso mundo interior, e externas, as que dizem respeito às forças objetivas que atuam sobre nós. Essas forças vão desde o nível das percepções que, pelo simples fato de estarmos vivos, nos inundam a todo instante, até o nível das relações interpessoais, intersubjetivas, ou seja, as relações de amizade, vizinhança, amor, ódio etc.,

comunicar, o indivíduo formula e compartilha um enunciado resultante deste complexo processo. Contudo, o enunciado é sempre interpretado novamente quando atinge outro indivíduo, que o ressignifica.

Com o objetivo de compreender como se dão os fenômenos humanos de significação (*Semiosis*), desenvolveu-se a Semiótica⁴³ - ciência que busca conhecê-los. Nela, a *Semiosis* é entendida como resultante da relação entre os seus três elementos constitutivos: objeto, signo e interpretante.

O signo é entendido como qualquer coisa - uma palavra, um grito, uma imagem, uma exposição - que representa uma outra coisa (objeto do signo), produzindo em uma mente um efeito interpretativo (interpretante do signo) (SANTAELLA, 2005, p.8). É importante deixar claro que o interpretante não é o intérprete, isto é, o sujeito afetado pelo fenômeno, mas sim o efeito que é provocado neste sujeito. O signo é, então, um mediador entre o objeto que ele representa e o interpretante. Toda a nossa experiência humana, nossa relação com o que chamamos de realidade, se dá através desta mediação.

Eis aí, num mesmo nó, aquilo que funda a miséria e a grandeza de nossa condição como seres simbólicos. Somos no mundo, estamos no mundo, mas nosso acesso sensível ao mundo é sempre como que vedado por essa crosta signica que, embora nos forneça o meio de compreender, transformar, programar o mundo, ao mesmo tempo usurpa de nós uma existência direta, imediata, palpável, corpo a corpo e sensual com o sensível (SANTAELLA, 1983, p.33)

A teoria Peirciana⁴⁴, justamente por alargar o conceito de signo para qualquer elemento da realidade - palavras, objetos, cores, luzes, formas, sensações - é muito utilizada no estudo dos processos comunicacionais em museus. Pode ser empregada de maneira mais conceitual, permitindo pensar os processos de significação de maneira ampla, ou de maneira mais aplicada, como por exemplo auxiliando na análise de diferentes elementos constitutivos de uma exposição (*musealia*, textos, fotos, cenografia, iluminação, entre outros) - uma vez que toda exposição é uma operação de construção de sentidos.

encontrando ainda as forças sociais que atuam sobre nós: as condições reais de nossa existência social, isto é, as relações formais de classes sociais que variam de acordo com as determinações históricas das sociedades em que se vive" (SANTAELLA, 1983, p.26).

⁴³ "A Semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido" (SANTAELLA, 1983, p.9).

⁴⁴ Trabalhamos com a semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914), cientista e lógico que desenvolveu uma complexa teoria dos signos baseada na tríade acima elencada. Ressaltamos, porém, que à mesma época em que o pensador americano construiu seu alicerce teórico, outras duas correntes que pensavam o processo de significação a partir de signos surgiram na Europa: a semiologia do suíço Saussure, preocupada em definir os mecanismos linguísticos gerais; a semiótica da União Soviética, desenvolvida inicialmente pelos filólogos, A. N. Viesselovski e A.A. Potiebniá, centrada na relação dos signos com a vida social.

Discurso como prática social

Como vimos, comunicar não é apenas transferir informações de um indivíduo a outro, mas sim, construir uma relação com os demais e com o mundo, em uma operação de mediação entre o enunciador, aquele(s) a quem ele se dirige e a realidade. Assim, “o discurso permite a satisfação da necessidade de se referir” (CAUNE, 2012, p.71), isto é, está por trás das operações de significação sobre o mundo.

A essência do fenômeno comunicacional é tanto o intercâmbio de enunciados e a circulação de informação entre duas instâncias locutoras, quanto os processos de contato, de interpelação de interação e de influência recíproca que afetam os parceiros, pelo fato de que eles recorrem ao ato de fala. Somente o discurso, e não a língua, é destinado a alguém: aí está o fundamento da comunicação. (CAUNE, 2012, p. 70)

Contudo, entendemos o discurso não apenas como um modo de representação, mas também enquanto prática social, isto é: um modo de ação, em que se pode efetivamente agir sobre o mundo e sobre os outros. Nessa análise, percebe-se que o discurso é socialmente constitutivo, visto que “contribui para a formação de todas as dimensões da estrutura social que direta ou indiretamente o moldam e o restringem (normas, convenções, relações, identidades, instituições etc.)” (LOPES, 2004, p.100-101).

É possível observar que toda produção de sentido em um ato discursivo está relacionada às condições sociais que permitem sua produção; ao mesmo tempo, todo fenômeno social é também um processo de produção de sentido. “Assim sendo, tanto a produção do sentido no social quanto a produção social no sentido só é perceptível se for considerada a produção de sentido como discursiva”. (ibid., p.76).

No exercício de analisar a comunicação torna-se, então, importante o estudo dos discursos, seus impactos na sociedade e suas condições de enunciação (como e por quem foram formados, a que necessidades estavam relacionados, quais os fatores que os restringem, entre outros aspectos). Nesse contexto, Foucault foi um dos filósofos que se consagraram com uma teorização e análise crítica sobre o discurso. Intrigado com a relação entre saber, poder e verdade, o autor reflete sobre o papel do discurso nas relações sociais. Em sua obra, as práticas discursivas são vistas como intimamente ligadas às relações de poder, uma vez que é no ato de elaborá-las que ocorrem as negociações para manter os sistemas de dominação ou o seu enfrentamento, com vistas à mudança social: “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo pelo que se luta, o poder de que queremos nos apoderar” (FOUCAULT, 1996, p.10).

Mais do que o simples proferir de frases em uma determinada língua, a enunciação de um discurso é uma prática social submetida a um jogo de regras acordadas socialmente, sendo então influenciado pelas relações que o circundam. Deste modo, a produção do discurso em uma sociedade será sempre controlada, selecionada, organizada e redistribuída (ibid., p. 9).

Para entendermos sua operacionalidade, Foucault identifica três relevantes procedimentos de exclusão que impregnam o discurso: a palavra proibida, a segregação da loucura e a vontade da verdade⁴⁵. O primeiro, a palavra proibida, é chamado por ele de exclusão por interdição e refere-se às práticas sociais veladas que atuam sobre o sujeito produtor do discurso. Foucault individualiza três: o tabu do objeto, que indica que não se tem o direito de dizer tudo; o ritual da circunstância, que define que não podemos falar de tudo em qualquer circunstância; e o direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala, isto é, não é qualquer um que pode falar de qualquer coisa. Assim sendo, por mais que haja a possibilidade de articulação de diferentes enunciados, estes estarão sempre limitados.

O segundo elemento, a exclusão da loucura, é também definido pelo autor como uma forma de separação. Trata-se da oposição entre razão e loucura, que rechaça qualquer discurso advindo do indivíduo entendido como louco. Neste caso, há o entendimento de que seu discurso não deve circular como os demais, sendo, por isso, entendido como discurso nulo, desprovido de significado. Finalmente o terceiro, a vontade da verdade, é aquele sobre o qual nos iremos deter mais detalhadamente. Foucault trabalha a noção de que a vontade da verdade, isto é, a forma como buscamos conhecê-la e reconhecê-la, se transforma através do tempo, sendo reflexo de uma determinada sociedade em um determinado tempo. O paradigma da verdade predominante no final do século XX e início do século XXI percebe o verdadeiro como atrelado ao conhecimento científico, construído a partir de métodos específicos e que permitem a observação dos fenômenos e verificação do conhecimento.

Neste contexto, a relação discurso-saber-poder se torna cada vez mais institucionalizada, marginalizando outras formas de saber. A oposição entre verdadeiro e falso se configura, então, como um sistema de exclusão também apoiado em um suporte institucional, configurando aqueles detentores da “verdade” também como detentores de poder. Há uma reivindicação pelo “direito” de dizer a verdade, isto é, de criar e difundir uma imagem sobre a realidade que seja aceita por todos. O conhecimento serve, então, como uma estratégia tanto de dominação quanto de luta

⁴⁵ Estes três são as figuras de coerção do discurso que limitam seus poderes, e que têm maior relação com a análise que buscamos fazer. Em “A ordem do discurso” Foucault também identifica as figuras que dominam suas aparições aleatórias (o comentário, o princípio do autor e a disciplina) e as que selecionam os sujeitos que falam (o ritual, a doutrina).

social. Conhecimento este que não é neutro, mas sim submetido a interesses vários (institucionais, econômicos, políticos, entre outros). Desse modo, percebe-se que todo poder institui um discurso da verdade, intimamente ligado ao reconhecimento do saber a ele relacionado.

Ressaltamos, porém, que está em curso a ascensão de um novo paradigma da verdade - o da verdade múltipla, que reconhece a verdade como resultante da percepção do receptor; e que se baseia nas interações das redes sociais. Cabe observar como as instituições consagradas socialmente como detentoras da verdade - que é o caso dos museus - e seus especialistas irão ser interpretadas a partir dessa mudança paradigmática.

Uma reflexão sobre os museus nos faz observar que estes são entendidos socialmente como locais de saber instituído e de enunciação da verdade. É o que pensam alguns entrevistados: “Na visão das pessoas, o que entra num museu fica ‘oficializado’. Dá-se automaticamente importância àquela coisa. Entrou no museu, virou verdade” (OI FUTURO; CONSUMOTECA, 2019, p. 100)⁴⁶.

Isto significa que os museus deveriam ser entendidos como espaços de produção e perpetuação de relações de poder. Uma vez que um museu é reconhecido como instância de comunicação de saberes autênticos, seu discurso é legitimado e recebe um especial tratamento ao circular em sociedade.

Uma preocupação contemporânea no campo museológico é a de que os museus reconheçam as vantagens advindas de seu *status* de “enunciadores da verdade” e se utilizem delas para tornar-se espaços mais acolhedores para diferentes saberes. Visando tornarem-se mais inclusivos, entende-se que os museus podem utilizar esse papel privilegiado para dar visibilidade a vozes diversas, muitas vezes silenciadas. Entretanto, para um verdadeiro compartilhamento de poderes não é suficiente apenas utilizar-se da comunicação em museus para uma mera apresentação de saberes historicamente marginalizados. Esta atitude simplista soa como se tais saberes e grupos sociais só deveriam ser reconhecidos por ter agora a chancela do museu. Para provocar um impacto mais estrutural, os museus devem propor um “desvelamento” dos procedimentos operativos da verdade que estão por trás de sua legitimação⁴⁷.

⁴⁶ As aspas referem-se a uma fala do Padre Mauro Luís da Silva, diretor do Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos de Belo Horizonte, no contexto de elaboração de uma pesquisa realizada pelo Oi Futuro e Consumoteca em 2019, com o objetivo de estudar dinâmicas comportamentais de diferentes públicos de museus. Inicialmente, foi realizada uma pesquisa quantitativa e qualitativa com frequentadores e não frequentadores de museus. Em seguida, seis diferentes especialistas foram convidados a refletir sobre os resultados obtidos, entre eles, o padre citado.

⁴⁷ Um dos exemplos mais recentes é a nova exposição permanente do Museu do Ipiranga/USP, reinaugurado em 2022, em que em vez de apresentar unicamente olhares sobre os fatos históricos ali

Entretanto, esta não é uma tendência nova, mas um movimento que vem ganhando espaço desde meados do século XX, com as políticas mundiais voltadas aos direitos humanos e à popularização do conhecimento por meio da educação; e que se consolidou com o advento da museologia crítica⁴⁸. Com isso, a temática da justiça social é enfatizada como tática para ampliar a responsabilidade dos museus diante das questões de relevância coletiva, o que se reflete diretamente no discurso museológico produzido. Observa-se, então, uma transformação dos museus em espaços multidimensionais de reflexão sobre os acontecimentos contemporâneos (SCHEINER, 2021, p. 196).

Não mais visto como enunciador de um discurso a ser passivamente aceito pelo visitante, mas sim como um lugar confiável que lhe permita construir uma opinião própria sobre os fatos do mundo, o museu deve ser entendido, então, como espaço de diálogo intercultural, um local de encontro que reconheça o patrimônio em sua multiplicidade e que promova o compartilhamento da autoridade e responsabilidade sobre a memória social (SCHEINER, 2008).

Esta ponderação é importante, uma vez que defendemos o discurso enquanto prática social, como argumentado anteriormente. Se a produção discursiva tem o poder de agir sobre o mundo, logo o discurso museológico deve ser percebido como motor de mudança social.

1.2 Comunicação em museus

O processo de musealização relaciona o estudo da comunicação à museologia. A musealização como processo científico se inicia a partir da incorporação de um determinado objeto a um museu e desencadeia todo o conjunto de procedimentos que este desenvolve para transformar esse objeto em peça de acervo, ou *musealia*: para Mairesse (2011, p. 251-252), preservação (seleção, aquisição, conservação preventiva e curativa), pesquisa (registro, classificação, inventariação e catalogação) e comunicação (exposição, divulgação, difusão - incluindo eventos, publicações e relações com as mídias, tradicionais e sociais). Este processo abarca o desenvolvimento de atividades de pesquisa, incluindo o acesso a pesquisadores internos e externos. Para outros autores - como Lima, Sá, Scheiner -

exibidos - seja o olhar institucional, como o de outros grupos sociais - propõe uma reflexão sobre os mecanismos intrínsecos de construção da história nacional.

⁴⁸ Entendemos por museologia crítica uma abordagem, delineada na literatura da área a partir dos anos 1980, que visa refletir sobre as estruturas de poder e questões de representação observados na sociedade, num contexto em que os museus são vistos como importantes locais de atuação em prol da justiça social. Ela suscita inúmeras discussões, como as relacionadas à ética, acessibilidade, responsabilidade social e ambiental. Uma de suas características é a defesa por museus mais polifônicos, isto é, que incluem uma diversidade de grupos sociais na elaboração de seus discursos, principalmente aqueles historicamente marginalizados.

preservação, documentação (registro, classificação, inventariação e catalogação) e comunicação, sendo a pesquisa um procedimento que atravessa todos os demais.

Conforme vimos anteriormente, os discursos elaborados pelos museus são legitimados socialmente como discursos especializados. É indiscutível, portanto, a função dos museus como geradores, propagadores e questionadores de conhecimentos. Para isso, a atividade de pesquisa deve pulsar no dia-a-dia das instituições, de maneira a contribuir para o embasamento das ideias nelas divulgadas, garantindo sua atualidade e aprofundamento. A pesquisa pode se estender para além da musealização do objeto, abrangendo campos disciplinares específicos⁴⁹.

A musealização não se resume ao simples deslocamento de um objeto para os limites físicos de um museu (Stránský, 1995, apud Mairesse, 2011). Através das atividades desempenhadas em âmbito institucional, o estatuto do objeto é modificado, e a este é atribuído um papel de evidência do homem e do seu meio, representando uma realidade cultural específica. Ou seja, os objetos passam a ser “estudados como documentos representativos da realidade que eles constituíam”⁵⁰ (Mairesse, 2011, p. 251, tradução nossa). Ao entender esse mecanismo de mudança de natureza que ocorre ao longo do processo de musealização, Stránský, em 1970, propôs o termo *musealia* para designar os objetos que passam por este processo adquirindo o estatuto de objetos de museu.

Devemos considerar a musealização um ato político constituído de escolhas que se dão ao longo de todas as etapas do processo. Tais escolhas são sempre permeadas por interesses variados - institucionais, pessoais, de financiadores, entre outros. Ou seja, “[...] do imensurável universo do museável - tudo aquilo que é passível de ser incorporado a um museu -, apenas algumas coisas, a que se atribuem qualidades distintivas, serão destacadas e musealizadas”. (CHAGAS, 2009, p.22)

Desta forma, ao ingressar em um museu, o objeto adquire um “*status museal*”, que implica o estabelecimento de novas relações deste item do acervo com a realidade que ele passa a integrar na instituição - a realidade museal. Neste processo, o objeto é retirado de seu contexto original, deixando de operar suas funções utilitárias cotidianas, para se tornar representante dessas mesmas funções no contexto do museu, a partir da atribuição de um valor simbólico a este objeto.

⁴⁹ Como no caso do Museu Nacional/UFRJ, em que diferentes departamentos científicos produzem pesquisas acadêmicas que contribuem para o avanço do conhecimento nas áreas das ciências naturais e da antropologia. Conhecimento este que, ainda que em grande medida se dê a partir da coleção da instituição, nem sempre tem como objetivo primeiro utilizar o objeto como mediador do tempo/espaço/seres com os quais se relaciona, mas sim responder perguntas específicas destes campos do saber através do método científico investigativo, por exemplo: como determinadas espécies estão relacionadas evolutivamente.

⁵⁰ [...] étudiés comme documents représentatifs de la réalité qu'ils constituaient.

Para Cury (2007, p. 85) a comunicação seria uma das atividades essenciais para a concretização do processo de musealização, se caracterizando como etapa fundamental para que o objeto cumpra os papéis sociais esperados a partir de sua incorporação à coleção de um museu: é a comunicação que torna possível a “participação dos sujeitos do museu - profissionais e público - na dinâmica da cultura material”.

Já para Scheiner (1998), a musealização de determinado bem engloba ações de proteção, documentação, estudo e interpretação, específicas do museu, quando o objeto recebe o seu número, é investigado e salvaguardado, processando-se as informações intrínsecas e gerando-se informações extrínsecas para que este seja (re)conhecido. As ações voltadas à comunicação do bem e de todas as informações recolhidas durante o processo de sua musealização estariam situadas em uma etapa posterior. Desta forma, a comunicação não é obrigatória para que o item se torne objeto de museu.

De toda forma, o objeto, testemunho de determinado aspecto da realidade, não estaria limitado, na musealização, à conservação/exploração de suas qualidades físicas. São as operações simbólicas realizadas a partir da *musealia* e compartilhadas publicamente que dão relevância social ao fenômeno Museu⁵¹.

Os museus coletam principalmente informações? Sim, os museus são coletores de signos. O processo de musealização - salvando bens culturais da decadência natural do mundo material - é uma apropriação específica da realidade através da separação, por exemplo, descontextualização. Os objetos são coletados fisicamente para serem salvos e preservados, mas na verdade é a relação específica homem-coisa, um signo (informação, significado, processo) que está sendo musealizado (SCHÄRER, 2009. p.87-88, tradução nossa)⁵².

Scheiner (1994) defende que o objeto só é musealizado enquanto fragmento representativo de um local, fato, ideia, sentimento ou tempo específico, em uma busca do ser humano de encontrar a si mesmo nessas evidências materiais. Como não é possível musealizar pessoas, musealiza-se os objetos em que elas estão representadas.

É com a comunicação em museus que tais operações simbólicas se abrem para a ampla participação da sociedade. A exposição é, então, vista como uma instância relacional e de representatividade sociocultural, uma vez que ela materializa

⁵¹ “As coisas somente são relevantes na relação com pessoas ou com a sociedade [...] As coisas, então, só se tornam significativas por meio do envolvimento humano” (SCHÄRER, 2009, p. 86, tradução nossa).

⁵² *Do museums primarily collect information? Yes, museums are collectors of signs. The process of musealization – saving cultural assets from the natural decay of the material world – is a specific appropriation of reality through setting apart, e.g., de-contextualization. Objects are physically collected in order to be saved and preserved, but it is actually the specific man-thing relationship, a sign, (information, meaning, process) that is being musealized.*

a memória da humanidade e cria, portanto, relações não só entre o indivíduo e o objeto, mas também entre diferentes pessoas (o visitante, o produtor do objeto, o profissional de museus, entre outros). Portanto, o Museu é local de encontro, local de experiência metafórica, em que o sentido só é produzido no encontro do indivíduo com o patrimônio, isto é, a partir da relação (Scheiner, 2008, p. 87). Com isso, podemos afirmar que o sentido não é uma característica intrínseca dos objetos musealizados, mas sim, uma atribuição dependente do contexto em que se dá e em constante processo de ressignificação (SCHEINER, 1998, p.26).

Isto significa reconhecer que a importância dos bens materiais musealizados e das demais formas de patrimônio para a comunicação em museus recai no entendimento do seu valor enquanto objetos simbólicos (signos), utilizados para construir narrativas sobre o Real. O signo é, portanto, a forma como nós, seres humanos, operamos simbolicamente sobre o Real, independentemente da sua forma - material ou imaterial (SCHEINER, 2014).

Scheiner entende que a comunicação museológica é elaborada no plano afetivo, considerando que o afeto é o elemento integralizador do indivíduo: ele une mente e corpo na experiência da visita à exposição, despertando o indivíduo para novas percepções sobre a realidade. Quanto mais abertas forem as possibilidades de significação em uma exposição, mais intensas serão as trocas simbólicas ali sediadas. “Este é o verdadeiro conhecimento: não a informação em si, mas o conhecimento que, partindo da informação, elabora-a pela emoção e a transforma em vivência” (ibid., p.99)

Porém, uma das particularidades da comunicação em museus é que a relação intra-humana que propõe ocorre principalmente a partir do encontro com o patrimônio exposto e o discurso construído a partir dele, uma vez que nela o produtor de sentido não estabelece um discurso direto com o público (DAVALLON, 2010, p.24). É neste ambiente mais ou menos controlado, construído propositalmente pela equipe conceutora da exposição para o encontro, que o visitante pode acessar o mundo - simbólico que os objetos selecionados representam naquele contexto, interpretando-os à sua maneira - a partir das narrativas oferecidas pelo museu.

Entre os atores envolvidos no processo de comunicação em museus podemos elencar o próprio público, a quem ela é destinada, mas também todos aqueles que contribuem para a construção da mensagem comunicada: o criador do objeto, seus usuários, o museólogo, o educador, o designer, o pesquisador, o conservador, entre tantos outros profissionais de museus “que participam ativamente da construção dos múltiplos - e às vezes fragmentários - sentidos que são atribuídos consciente e sucessivamente no decorrer da trajetória museológica do objeto” (CURY, 2005, p. 39).

Não cabe, portanto, transpor para a análise da comunicação em museus o modelo comunicacional unidirecional de emissor-mensagem-receptor, mas sim entender o visitante como sujeito co-criativo da experiência da visita: ele acessa a mensagem produzida pelo museu e a interpreta a partir de suas visões de mundo, preconceitos e experiências. Como resultado, existirão tantas exposições quantas forem as pessoas que as visitarem, uma vez que cada visitante faz uso do seu universo referencial para criar uma síntese subjetiva da exposição, complementando ou transformando a mensagem recebida no espaço da exposição. “Assim, o emissor e o receptor estão liberados da posição limitada de recodificador e decodificador, e passam a atuar na construção e negociação do significado da mensagem” (CURY, 2007, p. 77).

Com relação a esse processo interpretativo, a comunicação em museus só se efetiva plenamente quando o discurso do museu é apropriado pelo visitante, sendo reelaborado por ele e, então, difundido a partir de suas próprias perspectivas. Por sua vez, esse discurso se difunde por meio do visitante para outras pessoas e, assim, vai permeando outros locais, tornando-se socialmente relevante (CURY, 2005, p.39).

O “*Dictionnaire encyclopédique de muséologie*” (Desvallées; Mairesse [Dir.], 2011) apresenta uma análise de Bernard Deloche sobre outras especificidades deste processo. No texto, entende-se a comunicação em museus como a oferta de acesso às peças do acervo, que se dá através das exposições, e a divulgação das informações obtidas através de pesquisas com as coleções, que podem ser apresentadas na forma de catálogos, artigos, conferências, entre outros. Contudo, a crítica do autor tem como foco a comunicação em exposições.

Segundo Deloche (DELOCHE, 2011, p.76-79), três são as especificidades da comunicação em museus que os diferenciam de outras mídias - como a imprensa, rádio, televisão e internet - e a tornam completamente original. A primeira delas é a indissociabilidade dos suportes: “a comunicação é indissociável da conservação dos meios de comunicação, sempre suscetíveis de serem objeto de renovados estudos, em particular devido à proliferação de técnicas de análise que carregam consigo percepções variadas e, às vezes, inesperadas [...]” (ibid., p.76, tradução nossa)⁵³. Aqui Deloche deixa clara a interdependência das frentes de trabalho executadas no processo de musealização, como tratamos anteriormente, em que comunicação, preservação e pesquisa retroalimentam-se mutuamente, o que resulta na complexidade das ações de planejamento e desenvolvimento comunicacional em um

⁵³ *En un mot, la communication est indissociable de la conservation de supports qui sont toujours susceptibles de faire l'objet d'études renouvelées notamment du fait de la multiplication des techniques d'analyse qui portent avec elles des éclairages variés et parfois inattendus [...].*

museu. Com isso, observa-se que, em museus tradicionais, que trabalham com *musealia*, é a partir da existência e manutenção da materialidade de seus objetos que a comunicação se torna possível. Materialidade esta que, diferentemente de um texto cuja digitalização não impacta a interpretação de seu conteúdo, é profundamente afetada pelos métodos disponíveis e pelas condições existentes (ambientais, estruturais, etc.) para sua análise.

A segunda especificidade é a dimensão intuitiva da comunicação. Diferentemente de uma biblioteca, que abriga suportes (livros, periódicos, entre outros documentos) que veiculam mensagens através da escrita, o museu oferece também experiências sensíveis, que o tornam único. Uma pintura, um espécime de história natural, um artefato exposto em um museu não podem se restringir a uma mensagem específica, “lida” a partir das mesmas palavras por todos que com eles se depararem⁵⁴, mas constituem um múltiplo de possibilidades sensíveis ativadas pelas variadas percepções que o observador pode desencadear no momento do estabelecimento de sua relação com o signo exposto. Em uma operação em que o sensível é fator substancial para a efetivação da comunicação da mensagem, tem-se como resultado uma experiência sensório-motora, que não necessariamente é experimentada conscientemente pelo visitante. Deloche defende que, por isso, a comunicação em museus é marcada pela complexidade da mensagem e por uma lógica específica, que advém de um modo original de conhecimento.

Por fim, a terceira especificidade é o duplo caráter de apresentação simultânea e o processo diferido de informação [transmissão posterior]. Este duplo caráter ocorre porque na comunicação em museus o espaço é fator central para a constituição da mensagem. Tal fato permite a experimentação da simultaneidade, isto é, a elaboração de narrativas tecidas a partir do confronto de diferentes objetos/recursos que em outros contextos não seriam vivenciados de forma conjunta, criando uma experiência inédita. Já no que diz respeito ao tempo, diversamente de outros meios de comunicação, que geram informação em tempo real (imprensa, rádio, televisão, etc), o processo comunicacional em museus necessita de um tempo preliminar para sua elaboração, uma vez que envolve ações como a seleção e documentação de objetos, criação da expografia, preparação do ambiente. Assim, Deloche defende que a comunicação no museu é feita “*offline*”, sem estar em contato direto com a atualidade⁵⁵.

⁵⁴ Apesar de a mensagem ser sempre lida a partir de um mesmo conjunto de palavras, o texto escrito também é suscetível a múltiplas interpretações.

⁵⁵ Já para Scheiner, com a qual concordamos, é a construção narrativa que se inicia *offline* - da mesma forma que na literatura, no cinema e na fotografia - mas a comunicação é sempre dada em tempo real,

Percebe-se, então, a centralidade que o espaço ocupa na efetivação da comunicação em museus, especialmente nos museus tradicionais⁵⁶. Partindo-se do espaço existente, com suas limitações e características próprias, a equipe do museu elabora, por meio do projeto de exposição, espaços criados especialmente para cada exposição, considerando a forma na qual se deseja afetar o visitante - deslumbrar, intrigar, acalmar, agitar, etc. Assim, um mesmo espaço pode mudar de sentido quantas vezes forem as exposições nele construídas, isto é, é domesticado e moldado a partir das intenções conceituais e intervenções físicas de cunho comunicacionais estipuladas pelo museu (ENNES, 2008).

Espaço criado artificialmente e, portanto, marcadamente separado da realidade externa, apresenta objetos pertencentes a esta realidade, para comunicar ao público em seu espaço circunscrito. Opera, então, entre o mundo real e o mundo da linguagem, e é nesse jogo de relação e de trocas simbólicas que acontece o seu funcionamento semiótico.

No artigo “Os espaços nas exposições museológicas: atualizando percepções e significações” (2018), Helena Uzeda recupera a noção de “espaço relativo”, elaborada por Isaac Newton⁵⁷, cujo conceito é baseado na percepção humana, defendendo que a apreensão da realidade perpassa pela relativização do espaço pelo indivíduo, ou seja, é subjetiva, tendo no corpo a fonte da experimentação espacial. “É no espaço finito e relacional das galerias de exposição que as ideias se materializarão e as coleções serão interpretadas pelos visitantes [...]. As características concretas, sensíveis e imaginárias que formatarão esse “lugar” exercerão forte influência sobre a percepção do observador” (UZEDA, 2018, p.66).

A percepção espacial é fundamental na vivência da exposição. Logo, a concepção do espaço da exposição oferece material para o discurso construído e deve levar em conta o corpo do visitante e sua ação. Nesse sentido, espaço e *musealia* são reunidos de maneira que o visitante estabeleça uma relação direta com os objetos expostos e, ao mesmo tempo, perceba e signifique o espaço. Cabe ressaltar que o jogo de destaque dado a cada elemento constitutivo de uma exposição varia caso a caso. Em algumas exposições o espaço é neutralizado ao máximo - como na lógica do cubo branco - em outras, em ambientações cenográficas, é explorado tomando o protagonismo da experiência. Defendemos, porém, que em todos os casos,

resultado do encontro, da relação. Sem esse encontro, não há comunicação: só mensagem, só informação.

⁵⁶ A relação espaço existente *versus* espaço criado se altera dependendo do modelo de museu em questão (museu de território, museu virtual). Nossa análise é focada nos museus tradicionais.

⁵⁷ “espaço relativo é alguma dimensão ou medida móvel dos espaços absolutos, a qual nossos sentidos determinam por sua posição com relação aos corpos” (NEWTON, [1687] 1990, p.7 apud UZEDA, 2018, p.65).

o espaço impacta a visitação uma vez que determina fatores como a distribuição dos objetos, o percurso do visitante e muitas vezes impõe limitações técnicas para produção da exposição.

De toda forma, na teorização sobre a comunicação em museus, a exposição não deve ser pensada como uma leitura contínua e unidirecional, como em um livro, uma vez que esta depende da atividade física do visitante no espaço e da sua capacidade de interpretação e articulação de diferentes suportes por ele dispersos (textos, vídeos, multimídias).

A visita à exposição é uma negociação entre o discurso proposto (a exposição) e as estratégias de apropriação do sujeito. Mas esta negociação passa primeiro pela relação entre o corpo do visitante enquanto "corpo significativo" e a colocação no espaço de "unidades de dispersão" (objetos, textos, etc.) definindo uma rede de percursos possíveis (DAVALLON, 1999, p.78, tradução nossa).⁵⁸

Esta noção se relaciona com o entendimento da comunicação enquanto processo compartilhado de elaboração de mensagens, o que resulta na análise da exposição enquanto obra aberta - que se consuma na relação afetiva do visitante com a narrativa exposta - visto que entende o espaço da exposição enquanto local para assimilação subjetiva. A partir da mediação corporal dos objetos e do espaço, o visitante acessa o mundo do qual a exposição trata e que ela presentifica (DAVALLON, 2010, p.25). A exposição seria, então, um "espaço sintético, onde seus elementos se transformam semioticamente, obtendo significado no conjunto, como narrativa plurissígnica" (MARÇAL, 2018, p. 21); ou, como define Hernández Hernández, um conjunto de lugares viventes de interação.

E é aqui que o museu tem de ser visto como um espaço capaz de criar espaços de encontro e de comunicação. Isso seria suficiente para justificar a existência dos museus, pois, como afirma García Canclini (1990, 178), eles podem ser considerados como 'lugares onde se reproduz o sentido que encontramos na convivência' (HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, 1998, p.37, tradução nossa).⁵⁹

1.2.1 Pensando as exposições em museus

Pensar a exposição, investigando como o Museu produz significados é tarefa do museólogo e do semiólogo. Em "Museologia e apresentação da realidade" (2003), Scheiner defende o caráter fenomênico do Museu, que revela sua complexa

⁵⁸ *La visite de l'exposition est négociation entre le discours proposé (l'exposition) et les stratégies d'appropriation du sujet. Mais cette négociation passe d'abord par le rapport entre le corps du visiteur comme "corps signifiant", et la mise en espace des "unités d'étalement" (objets, textes, etc.) définissant un réseau de parcours possibles.*

⁵⁹ *Y es aquí donde el museo ha de ser visto como un espacio capaz de crear ámbitos de encuentro y de comunicación. Bastaría con esto para justificar la existencia de los museos porque, como afirma García Canclini (1990, 178), éstos pueden ser considerados como 'lugares donde se reproduce el sentido que encontramos al vivir juntos'.*

operatividade semiótica, ao criar, em suas exposições, relações “entre o mundo exterior e o mundo dos sentidos; entre o material e o virtual; entre o individual e o coletivo; entre o local e o global; entre o tangível e o intangível; entre criação e informação” (ibid., p. 96).

No livro “*L'exposition à l'oeuvre*” (1999), Jean Davallon realiza uma análise pormenorizada da exposição, defendendo-a não apenas como um objeto cultural constituído, mas sim como resultado de uma operação expositiva socialmente constituída (p.11): em vez de analisar a exposição como produto, o autor traz o foco de estudo para as operações por trás de sua produção, de maneira a buscar compreender seus efeitos sociais e simbólicos. Trata-se, assim, de uma abordagem sócio-semiótica.

Nesse sentido, a comunicação e o sentido não são dados, mas resultado da atividade semiótica que nela tem lugar, o que possibilita pensar a exposição como mídia. O autor afirma que, ao longo do tempo, mudou sua percepção de que a exposição seria um objeto semiótico e social, passando a interpretá-la como dispositivo de comunicação e prática social que opera também em nível semiótico. A exposição é então vista como um dispositivo produtor de signos, que só produz significado no momento de recepção, quando o público experimenta a exposição.

Concordamos com o posicionamento de Jean Davallon quando defende que a exposição pode ser entendida como fato de linguagem, isto é, como texto. O autor se baseia em uma noção expandida do conceito de “texto”, fundamentado na teoria de Umberto Eco, em que o mesmo é visto como - simultaneamente - um fato de comunicação e um fato de significação.

[...] o texto deve então ser pensado como uma entidade comunicativa, um “mecanismo que requer ser atualizado por um destinatário em um processo interpretativo”. Ele é emitido para alguém capaz de atualizá-lo (ele “postula seu destinatário como condição de sua própria capacidade comunicativa concreta, mas também de sua própria potencialidade significativa”) (DAVALLON, 1999, p.14, tradução nossa)⁶⁰.

A dimensão pragmática da exposição torna-se aqui primordial, uma vez que seu sentido só se completa com a fruição do público. Assim, durante toda a sua elaboração, há o movimento de criação voltado para um “visitante modelo” - fictício - para quem o corpo produtor da exposição concebe as estratégias comunicacionais da mostra.

⁶⁰ [...] le texte est alors à penser comme une entité communicative, un “mécanisme qui demande d'être actualisé par un destinataire dans un processus interprétatif”. Il est émis pour quelqu'un capable de l'actualiser (il “postule son destinataire comme condition de sa propre capacité communicative concrète, mais aussi de sa propre potentialité signifiatrice”).

Porém, não é apenas a atividade do receptor/visitante que define a significação da exposição: ela é concebida de modo a guiar o processo de significação, sendo um todo constituído pelo entrelaçamento de suportes semioticamente coerentes. Assim, entendemos a exposição como um texto aberto, que tem como característica a elaboração de uma experiência sensório-motora que opera na sensibilidade⁶¹. A exposição não é vista como um “[...] objeto de linguagem existente a priori, mas como um objeto de linguagem produzido em um funcionamento social. [...] é o entrelaçamento do funcionamento social e linguístico que constrói a exposição como dispositivo sócio-simbólico” (DAVALLON, 1999, p. 20, tradução nossa)⁶².

Davallon defende que a exposição é um fato de linguagem, sendo regida por procedimentos e regras de funcionamento que auxiliam a produção de sentido. Tal operação expositiva tem características peculiares para seu funcionamento semiótico: é baseada em operações espaciais; o contato com as coisas expostas é mais forte do que o código/ a convenção em si; e a significação atribuída pelo visitante não necessariamente corresponde à intenção do profissional criador da exposição.

Como resultado desta análise, as dimensões espacial e pragmática se destacam na análise dos processos de significação em uma exposição. Espacial pelos argumentos que levantamos acima. Pragmática porque deve levar em conta a participação do visitante na produção de sentido. “O modelo em que se baseia tal definição não será mais o da transmissão de uma mensagem, mas o de uma situação que conecta dois dispositivos de processamento de informação. De acordo com esse segundo modelo, comunicar significa produzir e interpretar pistas e não mais codificar e decodificar mensagens” (ibid., p. 120, tradução nossa)⁶³.

A operação de significação na exposição opera entre dois mundos: o mundo científico, especializado - daqueles que a concebem - e o mundo cotidiano, isto é, o referencial trazido pelo público, que será disponibilizado pelo seu processo cognitivo⁶⁴. É nos procedimentos de aproximação entre o seu conhecimento prévio e o conhecimento exposto que cada visitante cria a sua própria interpretação, que não pode ser controlada - ainda que seja imaginada - pelo museu. É nessa articulação

⁶¹ Como Deloche defende no seu texto para o verbete “comunicação” no “*Dictionnaire encyclopédique de muséologie*” (2011).

⁶² [...] *objet de langage existant a priori, mais comme un objet de langage produit dans un fonctionnement social. [...] c'est l'entrelacement des fonctionnements sociaux et langagiers qui construit l'exposition comme un dispositif socio-symbolique.*

⁶³ *Le modèle sur lequel s'appuie une telle définition ne sera plus celui de la transmission d'un message, mais celui d'une situation qui met en relation deux dispositifs de traitement d'information. Selon ce second modèle, communiquer, c'est produire et interpréter des indices et non plus coder et décoder des messages.*

⁶⁴ A separação entre os dois “mundos”, contudo, não é intransponível. Para além da articulação do conhecimento técnico e acadêmico, os elaboradores de uma exposição também as impregnam com suas visões de cotidiano e experiências de vida; além disso, o visitante também pode trazer um olhar especializado.

entre os dois mundos que a exposição se estabelece enquanto prática simbólica. Sendo uma comunicação aberta, mais do que transmitir uma mensagem específica, a exposição deve buscar estabelecer um espaço de interação a partir de métodos específicos, com o objetivo de provocar efeitos variados sobre os visitantes.

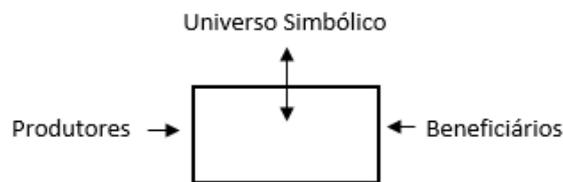
Cabe, por fim, analisar a reflexão de Davallon sobre a exposição enquanto mídia - não no sentido cotidiano do termo, mas a partir da relação social que se estabelece entre o que é apresentado e o visitante. O autor estabelece algumas características que circunscrevem sua interpretação do termo: a mídia é local de interação entre o receptor e os objetos, imagens, etc. Ou seja, a ação do receptor deve ser considerada; as características e funcionamentos de uma mídia são socialmente definidos; a mídia é local de produção do discurso social, cada uma delas com um gênero de discurso e efeitos próprios; da mesma forma, cada mídia estabelece um vínculo social entre os seus atores e o mundo físico/social que lhe são próprios; cada mídia também desenvolve uma tecnologia, isto é, lógicas de interação e de produção de sentidos; o espaço social serve ao mesmo tempo para organizar e fundamentar a mídia enquanto dispositivo; o dispositivo e seu espaço social - produtos e produtores de linguagem - estão vinculados a relações de poder (DAVALLON, 1999, p.233).

Aplicando esta abordagem às exposições, o autor relaciona a *musealia*, o espaço, o público e o ato da visita, colocando a todos como fatores para o processo de significação que se dá no museu a partir da experiência social: “Segundo este modelo, o ponto de partida de uma abordagem do museu enquanto mídia é a relação social que se estabelece entre os atores sociais e um conjunto de objetos museológicos (*musealia*) durante a visita” (ibid., p. 234, tradução nossa)⁶⁵.

Por tudo o que aqui expomos, a exposição pode ser entendida como um dispositivo de mídia fortemente organizado, mas cuja mensagem é aberta e pode sofrer diferentes interpretações pelo público. Em seus procedimentos de significação, torna-se mediação entre o visitante e um mundo simbólico, utópico. O modelo de mediação cultural se daria, então, na relação entre um coletivo e uma entidade simbólica, por meio do dispositivo técnico, social e semiótico que propicia esta relação (DAVALLON, 2010, p. 19). Assim, Davallon esquematiza o modelo comunicacional cultural da seguinte forma (ibid., p.20):

⁶⁵ Selon ce modèle, le point de départ d'une approche du musée comme média est la relation sociale qui s'établit entre des acteurs sociaux et un ensemble d'objets de musée (des *musealia*) au cours de la visite.

Figura 03. Esquema do modelo comunicacional cultural segundo Davallon



Fonte: Davallon, 2010, p.19.

Em resumo, interpretamos as exposições como espaços de mediação cultural, em que diferentes elementos constitutivos são utilizados (textos, fotos, cenografia, iluminação, entre outros) para materializar o discurso museológico desenvolvido através da interpretação dada aos valores atribuídos à *musealia* presentes na exposição. É esta articulação entre objetos e recursos no espaço a partir de uma intencionalidade narrativa que gera a estrutura da exposição, organizando-a a partir de uma lógica textual.

Por muito tempo, defendeu-se teoricamente que o objetivo social das visitas a museus era a obtenção de conhecimentos, o que permitiria aos museus desenvolver métricas para medir a quantidade de informação apreendida e o sucesso ou não da decodificação, por parte dos visitantes, das mensagens transmitidas. Nessa perspectiva, a visita ao museu seria complementar à educação formal das escolas e universidades, apoiando professores ou até mesmo garantindo acesso a conteúdos específicos, àqueles que não frequentavam tais ambientes. Nesse contexto, os especialistas nos conteúdos expostos seriam considerados a autoridade máxima do processo informacional, uma vez que a supremacia do conteúdo sobre os demais aspectos determina que este deve ser rigorosamente construído. Entretanto, trata-se aqui de transmissão de informação, não de comunicação - processo que necessariamente envolve o *feedback* entre a coisa exposta e aquele(a) que a vivência e/ou apreende.

Contudo, já a partir de meados do século XX, observa-se no campo museológico uma mudança de paradigma, em que a preponderância do conteúdo dá lugar à valorização da dimensão relacional e participativa entre público e patrimônio exibido. A experiência de aprendizagem passa a ser entendida enquanto processo, orientada para o visitante. “[Museus] se adaptaram a um mundo voltado para o consumidor e agora competem por nossa atenção com outras atividades de “lazer”.

Eles devem provar que são dignos do tempo e da atenção do visitante, desenvolvendo exposições de qualidade” (DEAN, 1994, p. I, tradução nossa)⁶⁶. Como consequência, abre-se espaço para o protagonismo do profissional museólogo no desenvolvimento de processos de comunicação em museus.

Podemos citar a influência dos métodos ativos de educação e da teoria construtivista⁶⁷ como influências que impactaram o modo de fazer exposições, que desde os anos 1960 buscam uma participação cada vez mais ativa do público: em vez de apreciar estética e intelectualmente os elementos dispostos no espaço da exposição, o público é cada vez mais chamado a uma atitude engajada, em mostras que desejam ser vivências lúdicas e interativas (JACOBI, 2011).

Em *“Museums and exhibitions: appointments for a theory of feeling”* (1991), Scheiner comenta justamente a inclinação maior ou menor de certos museus explorarem o racional e o emocional em suas exposições. A autora identifica a preocupação dos museus tradicionais em fazer reinar em seus espaços comunicacionais a racionalidade, enquanto nos museus interativos o sentir ganha maiores possibilidades. Como consequência, nos espaços onde se observa a primazia da razão, a tentativa excessiva de controle da mensagem a ser compreendida pelo público acaba por limitar a emoção e a capacidade de compreensão das pessoas. A exposição é, nesse caso, um espelho polido da realidade - polido até demais, que exclui de seu reflexo o indesejado e projeta no espaço do museu uma idealização, um mito do que deveria ser.

A autora enfatiza as aberturas que os museus interativos possibilitam: ao não se limitarem ao racional, permitem que o visitante experimente multisensorialmente a exposição e os objetos nelas dispostos; permitem, ainda, que os visitantes se experimentem enquanto indivíduos. Aqui, o museu entende que mais importante do que transmitir uma mensagem específica, é estimular o visitante a construir seu próprio conhecimento, convidando-o - de maneira aberta - a participar ativamente do jogo de construção sócio-cultural da exposição.

Romper com as formas tradicionais de construção de exposições não é, porém, tarefa fácil. Estamos tão acostumadas com a forma de organização linear das exposições que imaginamos ser inconcebível extrapolar tal método. Porém, já na década de 1960, McLuhan propunha um método para a construção de exposições

⁶⁶ [Museums] have adapted to a consumer-oriented world and now compete for our attention with other “leisure-time” activities. They must prove themselves worthy of the visitor’s time and attention by developing quality exhibitions.

⁶⁷ Segundo Jacobi (2011, p.22), os métodos da educação ativa valorizam a ação, no lugar da memorização, no processo da aprendizagem; eles foram desenvolvidos a partir do trabalho de Decroly, Montessori e Dewey. Já a teoria construtivista entende que o conhecimento só é verdadeiramente detido quando o indivíduo o constrói por si mesmo, em situações educativas motivadoras e originais.

bem diferente do *status quo*: sua ideia de um museu não-linear seria materializada em um percurso expositivo sem uma *storyline*, isto é, sem um fio condutor narrativo pré-determinado; e sem informações de apoio, como legendas das peças expostas. McLuhan defendia que a experiência resultaria na contribuição ativa do visitante, de maneira tal que cada pessoa construísse uma narrativa original. Segundo o autor, assim seria excluída a fadiga do visitante, que daria lugar a um interesse genuíno e ao estabelecimento de uma relação com o patrimônio exposto. Neste exercício, o sensorial seria explorado em seu potencial máximo, em detrimento da percepção conceitual mediada pelo especialista. O visitante retomaria assim sua liberdade e aprimoraria suas aptidões para a descoberta, em vez de ser-lhe dito o que fazer e o que aprender. O museu poderia se dizer, finalmente, focado mais no público do que no objeto.

Tal atitude nos parece um tanto ou quanto extrema e não se estabelece como conselho a ser aplicado ainda nos dias de hoje. Serve, entretanto, como exercício para repensar as barreiras pré-estabelecidas nas metodologias aplicadas por profissionais de museus, para pensar até que ponto é saudável compartilhar - sem prejuízo da mensagem que queremos comunicar - a ingerência sobre a construção narrativa (afinal, enquanto comunicadores, desejamos que nossas exposições comuniquem algo a alguém).

Duncan Cameron é outro autor ativo no período, que defende a revisão dos modelos museológicos para um verdadeiro envolvimento do público. Em seu texto mais emblemático, "*Museum, a temple or the forum*" (1971), defende a necessidade dos museus se reformarem, de maneira a melhorar seus processos de democratização cultural, para que se mantenham relevantes socialmente. Historicamente construídos como "templos", museus consagram os objetos nele salvaguardados, que passam a ter um *status* diferenciado de importância, uma chancela de excelência e verdade que reflete os valores sociais de determinada comunidade. Para ele, o museu como templo deve continuar a existir, pois tem um importante papel de legitimação. Contudo, a sociedade precisaria desenvolver locais estruturados como fóruns, onde sejam possíveis a experimentação, o debate e a confrontação livre: "[...] o fórum é onde as batalhas são travadas, o templo é onde descansam os vencedores. O primeiro é processo, o último é produto" (CAMERON, 1971, p. 21, tradução nossa)⁶⁸. As duas funções devem coexistir socialmente. Cabe lembrar que estas reflexões foram desenvolvidas na década de 1970, e, portanto,

⁶⁸ [...] *the forum is where the battles are fought, the temple is where the victors rest. The former is process, the latter is product.*

foram feitas há mais de meio século; mas entendemos que o debate continua contemporâneo, em nosso mundo cada vez mais plural.

Algumas questões contemporâneas...

A interferência da internet e das novas tecnologias na vida cotidiana e por conseguinte na percepção individual sobre a realidade é fato inegável, chegando até mesmo a casos conhecidos de manipulação política via redes sociais⁶⁹. Hoje em dia é inimaginável conceber que este cenário não impacte a forma como os visitantes experimentam a visita aos museus, em pontos tais como: as expectativas que o visitante leva consigo durante a visita; o fetiche de compartilhamento das experiências nas redes sociais; o tempo de atenção que cada visitante consegue manter com relação a cada elemento da exposição e na visita como um todo - em uma sociedade em que vídeos cada vez mais curtos são fenômeno de consumo, como aplicativos com conteúdos de apenas 15 segundos de duração. Também é marcante a nova atitude do consumidor de informação frente às novas mídias, em que este se vê como ativo no ato de selecionar conteúdos e de construir mensagens: ele escolhe o que consumir, de qual fonte, por quanto tempo e em qual velocidade; ele se cerca dos seus semelhantes, ao seguir páginas e conteúdos com o mesmo alinhamento político e ideológico, nem sempre de fontes confiáveis⁷⁰, ocasionando sua segmentação social em *bolhas*; ele pode expressar a sua opinião assim como demonstrar desacordo, mesmo quando não é especializado no assunto. Em resumo, ele está acostumado a “deter o poder” no jogo comunicacional.

Ao nos depararmos com esse complexo quadro, a solução não é interpretar com ingenuidade as novas tecnologias e redes sociais como “vilãs” ou “salvadoras” dos museus, mas sim perceber como os impactos - tanto positivos, quanto negativos - que elas têm na sociedade contemporânea podem ser absorvidos e aproveitados pelos museus, no cumprimento de sua missão social. Neste cenário, Drotner e Schroder (2013, p.4-5) identificam a necessidade da mudança do foco comunicacional em museus, já há décadas defendida por teóricos do campo (como os supracitados McLuhan e Cameron), de uma perspectiva institucional para uma perspectiva do

⁶⁹ São cada vez mais comuns a venda de dados online, a interferência dos governos, dentre outras práticas que evidenciam os interesses de controle do que é produzido e disponibilizado *online*. Tal realidade é preocupante, tendo em vista que dados demonstram que os números de inscritos em redes sociais crescem exponencialmente, tendo quase duplicado de 2016 a 2021, indo de 2,3 bilhões a 4,2 bilhões de usuários (UNESCO, 2021, p.10).

⁷⁰ Terreno fecundo para as *fake news*. Por exemplo, o Observatório de Infodemias Covid-19 identificou em setembro de 2020 mais de 1 milhão de tuítes com informações inexatas, pouco fiáveis ou enganosas sobre a pandemia em curso na época (UNESCO, 2021, p.9). Neste contexto caótico da falta de confiança na informação, o Museu tem sua responsabilidade junto à sociedade ainda mais latente. Urge, porém, a necessidade de uma comunicação eficiente, verdadeira, mas também dinamicamente atualizada.

usuário, em que os processos comunicacionais se tornam cada vez mais interativos e menos unidirecionais, convidando o público à co-criação narrativa de suas exposições.

Muitas vezes, porém, os museus interpretam mal o conceito de interatividade, confundindo as estratégias de difusão da informação com estratégias educativas (RUSCONI, 2002) e falhando em construir experiências verdadeiramente participativas e dialogais. Deste modo, o uso de recursos tecnológicos e virtuais em exposições não garante que elas estejam servindo a um propósito educativo. O que é observado muitas vezes são exposições subordinadas a uma espetacularidade da tecnologia ou então que simplesmente disponibilizam dados de forma facilitada, sem necessariamente gerar reflexões sobre a realidade. Ora, atualmente vivemos em uma sociedade perpassada pela informação, proveniente das mais variadas fontes, e o acesso facilitado a elas não garante que sejamos mais inteligentes, ou que tenhamos verdadeiramente melhor conhecimento dos fatos. O verdadeiro processo educativo⁷¹ resultante da comunicação ocorre por meio do intercâmbio, do diálogo intra-humano. Ou seja, educar é interagir. Para que isso seja possível, é necessário que os museus conheçam os seus públicos (como já afirmavam os museólogos desde os anos 1970).

1.2.2 A construção narrativa

Ao ponderarmos sobre a experiência humana, nos deparamos com o fato de que nossa memória - tanto individual quanto social - é frequentemente estruturada como narrativa. Esta é a forma com a qual conseguimos operar nossas lembranças, de maneira a construir um senso de identidade próprio ou comunitário. Esta operação consiste em selecionar, entre uma quantidade indefinida de eventos vividos em continuidade, os fragmentos que, quando relacionados, contribuem para formar um todo coeso. A criação narrativa pode ser então entendida como um trabalho de “síntese dos heterogêneos”, isto é, dos elementos dispersos pelo mundo - “os agentes, os objetivos, os meios, as interações, as circunstâncias, os resultados inesperados etc.” (RICOEUR, 1983, p.102 apud. CARR, 2016a, p. 232) - que nela são reunidos e harmonizados.

Cabe ressaltar, contudo, que a narrativa não pode ser um retrato fidedigno da realidade, uma vez que a transpõe em uma estrutura que esta não tem espontaneamente, arranjando uma variedade de fatos ocorridos em uma sucessão lógica e possível de ser inteligível, garantindo uma unidade que possa ser acompanhada.

⁷¹ Por educativo, aqui não entendemos no sentido de absorção passiva de conteúdos, mas sim educativo enquanto processo transformador, que impacte o visitante e faça-o significar e incorporar elementos do discurso da exposição em seu cotidiano, a partir de sua vivência particular.

Sendo o presente o entrelaçamento das experiências do passado com as projeções sobre o futuro, em nossa vida estamos constantemente tecendo “tramas”⁷² que inter-relacionam esses diferentes tempos. Dessa forma, a realidade, que não tem início, meio e fim, é traduzida narrativamente em nossas operações cognitivas a todo momento. O ser humano aprende a atividade narrativa desde criança, ouvindo histórias, brincando com seus bonecos, criando enredos próprios em brincadeiras, ela é parte indissociável da vivência humana. Essa atividade é tanto interna (quando utilizamos da estrutura narrativa para, em uma espécie de autobiografia mental, dar sentido para acontecimentos da vida e criar um senso de identidade própria) quanto externa (quando compartilhamos nossa forma particular de organizar e interpretar fragmentos do mundo com outros).

A narrativa externa pode se limitar a ser uma narrativa do cotidiano, ou seja, interpretações individuais sobre a experiência da vida que servem para uma construção social do “eu”; mas também pode se dar sob a forma de narrações sociais e/ou narrações institucionalizadas, que extrapolam o caráter individual e servem para criar coesão no âmbito de um determinado grupo social. Em ambos os casos, sua constituição é semelhante: a narrativa se constitui a partir de um trabalho intenso de seleção, organização e interpretação da memória, tendo como resultado uma afirmação identitária. “A comunidade, nesse sentido, existe pela virtude de uma estória, a qual é articulada e aceita, referindo-se, de modo característico, às origens do grupo e ao seu destino, e interpretando o que acontece agora sob o viés desses dois polos temporais” (ibid., p.243).

Sendo a própria realidade humana a fonte informacional para a construção das narrativas históricas e ficcionais, não é de se estranhar que os mesmos mecanismos de narração da experiência sejam aplicados a elas. “Nós devemos supor que narrações históricas apareceram simultaneamente aos feitos e eventos históricos. É um princípio interno vital, comum a ambos, que os produz sincronicamente” (HEGEL, 1956, p.60 apud CARR, 2016b, p.252).

Foi a partir da década de 1960 que a função das narrativas históricas começou a ser investigada mais a fundo pelos filósofos. Na década seguinte, o pensamento do historiador e teórico da literatura norte-americano Hayden White e o paradigma linguístico pós-estruturalista influenciaram uma visão que defende o trabalho histórico como tendo uma natureza narrativa, isto é, como uma construção seletiva sobre o passado⁷³.

⁷² O termo “trama” pode ser aqui interpretado tanto figurativamente, quanto como enredo.

⁷³ A corrente narrativista difere do posicionamento disciplinar que predominava desde meados do século XIX - muito a partir dos paradigmas marxista e positivista - que por desejar instituir a História enquanto

No Campo da Museologia, o desenvolvimento de uma teoria relativa à comunicação em museus e a discussão sobre se as exposições teriam uma linguagem própria, também tiveram como resultado a análise da exposição enquanto construção narrativa. Esta aproximação pode ser feita porque, seja no trabalho histórico ou no processo de concepção narrativa da exposição, o especialista trabalha a partir de fragmentos - do passado, do cotidiano, de uma cultura, entre outros - para constituir uma visão sintética sobre determinado aspecto da realidade.

Em ambos os casos, podemos observar uma estrutura em forma de discurso em prosa narrativa não-ficcional. No caso das exposições, essa narrativa é construída a partir de diferentes linguagens, que são exploradas na sua concepção: *musealia*, textos, luz, cor, entre outros. Embora baseado na realidade, existe uma proximidade com a prática poética, no sentido de ato criativo, pois - no campo da Museologia - parte-se da *poiesis* dos objetos musealizados e do exercício de inter-relação entre estes elementos, a partir do qual constrói-se a narrativa.

Isto mostra a complexidade do trabalho da construção narrativa não-ficcional, que congrega evidências da realidade (diferenciando-se, portanto, da ficção) e o exercer da poesia, com vistas a recriar e conhecer a realidade. A necessidade de conciliação entre fato e criação não deve causar estranhamento: o exercício da narrativa não-ficcional não levanta dúvidas sobre a realidade dos fatos⁷⁴ apresentados narrativamente, mas sim demonstra que existe uma realidade passada que nunca poderá ser completamente alcançada pelos profissionais comunicadores, dada as limitações que temos para acessá-la. Além do mais, a narrativa, sendo feita por humanos e sobre humanos, pode suscitar diferentes interpretações sobre o mesmo fato⁷⁵.

É inegável, portanto, a dimensão imaginativa na construção de narrativas. Nesta, imaginação e lógica caminham lado a lado numa complexa operação ao

ciência, tinha como objetivo estabelecer um criterioso rigor científico, o que distanciou o fazer histórico das reflexões sobre sua dimensão subjetiva. Hayden White abalou o campo da história ao defender a proximidade da prática histórica com a poesia, uma vez que a história vinha reivindicando sua posição enquanto disciplina fundamentada nas informações contidas nos documentos, que poderiam ser objetivamente comprovadas.

⁷⁴ SCHÄRER (2009, p.85) define os fatos que constituem o mundo como noções (abstratos intelectuais), ocorrências (ações ou eventos realizados) ou coisas (tudo o que é físico e concreto).

⁷⁵ O historiador Jerzy Topolski relata que, ao realizar um experimento em sala de aula, deu aos seus alunos as mesmas fontes historiográficas sobre determinado assunto e observou que as histórias construídas a partir delas não eram exatamente as mesmas, assim como o resultado expressava mais do que simples implicações lógicas a partir dos fatos apresentados. Existia ali uma influência da estética e da retórica. Ou seja, uma mesma evidência pode ser interpretada de diferentes maneiras, subsidiando diferentes teorias (TOPOLSKI, 2016, p. 59). Isso significa que existe a possibilidade de novas interpretações sobre as mesmas evidências do passado, tantas quantas forem as pessoas interessadas em interpretar determinado conteúdo.

mesmo tempo objetiva e subjetiva, que parte de objetos e fontes reais, mas que seleciona e edita a partir de uma poesia que é própria de seu autor⁷⁶.

A narrativa, porém, não é uma construção influenciada apenas pela subjetividade de quem a faz, mas também por diversos outros fatores, como os interesses (econômicos, políticos, acadêmicos, etc.) por trás de sua elaboração e as limitações de recursos disponíveis em seu tempo (humanos, financeiros, documentais, materiais, etc.).

Construir uma narrativa significa combinar um número de pedaços de informação básica mais ou menos dispersos, nunca se referindo a “todas as coisas”, em uma totalidade textual coerente: metaforicamente, é a transformação de numerosos pontos únicos para generalizações e totalidades narrativas integradas (coerentes). O fator fundamental que consolida tais totalidades é um conteúdo comum que contém uma proposta específica quanto à abordagem e à compreensão de um dado fragmento do passado (TOPOLSKI, 2016, p. 62).

Os objetos musealizados e demais fontes utilizadas para concepção de uma narrativa em museus também não podem ser interpretadas como enunciadores de uma verdade absoluta. Eles podem ser forjados, manipulados ou mal interpretados. Se produzidos intencionalmente como documentos de seu tempo, podem revelar o que se quer e omitir o que não se quer.

Rüsen (2016, p. 47) defende a narração histórica como ato de imortalizar a vida humana, colocando-a como uma resposta à ameaça da morte - buscando atribuir sentido à experiência do tempo. Da mesma forma, os museus também estão relacionados com a ameaça da morte. No caso, busca-se vencer a morte por meio da preservação dos vestígios da vida, que se materializam enquanto patrimônio. O autor elenca três principais características da narração histórica, com as quais concordamos e a partir das quais acreditamos que podem ser pensadas as relações com a exposição enquanto narração. A primeira delas é o fato de que a narrativa histórica se relaciona com a mediação da memória: “Ela mobiliza a experiência do tempo passado, que está gravada nos arquivos da memória, de modo que a experiência do tempo presente se torna compreensível e a expectativa do tempo futuro, possível” (Op. Cit., p. 48). A segunda característica é que a narrativa histórica organiza as três dimensões temporais (passado, presente e futuro) pelo conceito de continuidade. “Ao fazer isso, ele faz com que a experiência do passado torne-se relevante para a vida presente e influencie a construção do futuro” (ibid.). Por fim, a terceira característica determina que a narrativa histórica estabelece a identidade dos autores e ouvintes.

⁷⁶ “A “verdade”, seja como for definida, não se encontra nas próprias coisas, mas na relação homem-coisa, na interpretação humana e na definição das coisas” (SCHÄRER, 2009, p.86, tradução nossa).

Museu como criador de narrativas

Enquanto narrativa não-ficcional, a narrativa da exposição deve ser construída a partir de fatos e personagens reais - ou de ocorrências reais do mundo “natural”. Isto está fundamentado no pacto social existente entre museu e sociedade, que determina que os museus exerçam sua atividade de comunicação a partir do patrimônio cultural e natural, ou seja, dos objetos, registros e expressões percebidos por uma dada coletividade como possuindo valor real. Podemos traçar um paralelo entre as três características da narração histórica elencadas por Rüsen e a narração expositiva, uma vez que esta também se relaciona com a mediação da memória, articulando presente, passado e futuro, contribuindo para a construção da identidade e do senso de continuidade de determinado grupo social. “Museu é portanto uma poderosa construção sócio-cultural, que se constitui e institui a partir de percepções identitárias, utilizando os jogos de memória e expressando-se sob as mais diferentes formas, no tempo e no espaço” (SCHEINER, 2003, p. 96).

A produção de sentido de tais narrativas, ou seja, sua operatividade semiótica, se dá na vinculação entre unidades do discurso e sua significação. “A arte de contar, de fazer uma narração, produz um enredo que, por sua vez, é uma organização, um conjunto de combinações - ações, características, circunstâncias - que realiza uma totalidade inteligível” (CAUNE, 2012, p.62). Com isso, percebe-se o tamanho da responsabilidade que os museus detêm enquanto instituições que elaboram e disseminam narrativas sobre o mundo, servindo de mediação entre indivíduo e realidade.

Através das exposições, os museus elaboram uma narrativa cultural que os define e significa, enquanto agências de representação sócio-cultural. Definidas como espelhos da sociedade ou mesmo como uma janela que o Museu abre para o mundo, exposições constituem uma ponte, ou elo de ligação entre as coisas da natureza e a cultura do homem, tais como são representadas nos museus. É por meio delas que o Museu representa, analisa, compara, simula, constrói discursos específicos cujo principal objetivo é narrar, para a sociedade, as coisas do mundo e as coisas do homem (SCHEINER, 2003, p. 96-97).

Interpretação sobre uma parcela do mundo, a exposição é um espaço metafórico intencionalmente articulado (SCHEINER, 2003, p. 99), que se utiliza de diferentes linguagens para criar sentido e para conceber a experiência da visita como uma vivência única e transformadora. É a partir de escolhas narrativas que se realiza a interpretação de certos fatos, fundamentada em uma ótica particular (que pode ser também uma ótica plural) com vistas à sensibilização do público; ou seja, cada exposição nada mais é do que um argumento cultural (ibid., p.101).

O processo comunicacional em museus pode, então, ser analisado enquanto forma de produção narrativa, uma vez que os museus, na construção de suas narrativas, realizam operações de esquecimento e lembrança, aproximações e distanciamentos, que nada mais são do que recortes e interpretações sobre a realidade⁷⁷.

Fundamentar as exposições a partir da realidade, porém, não significa excluir do processo de sua concepção a dimensão poética. Pelo contrário, durante a elaboração de exposições também são realizados exercícios de seleção e articulação de fragmentos sobre a realidade, a partir do qual são feitas interpretações que refletem interesses, identidades e limites de uma época.

Em “Museologia e apresentação da realidade” (2003), Scheiner defende que com a exposição o Museu cria narrativas do real que se apresentam como “uma representação de mundo de um determinado museu, num determinado momento” (ibid., p. 97), num processo influenciado por seu contexto histórico e social. É tarefa da Museologia revelar como diferentes manifestações do fenômeno Museu se utilizam das exposições para construir a auto-narrativa das sociedades a ele relacionadas, de forma a materializar como elas veem o mundo e o seu papel nesse mundo percebido. Quanto ao discurso, por mais que parta dos fatos da realidade, tem uma dimensão subjetiva: é sempre influenciado pela personalidade e intenções do narrador, que objetiva provocar determinado efeito no seu interlocutor. “Assim, tudo pode ser reinventado, adaptado, manipulado: lugares, fatos, personagens, e mesmo o tempo, a memória, os sons e o movimento. Tudo pode tornar-se efeito de narração” (ibid., p.101). Nesse processo criativo, sintético e metafórico, o exercício imaginativo é fundamental, permitindo pensar, ver e sentir o Real a partir de perspectivas não antes exploradas. Aí está a face poética das exposições, “[...] permitindo-nos apreender o Real como poética e desenhar incontáveis percursos entre a mente e os sentidos, como verdadeiros ‘sonhos de vôo’ - que se iniciam na mente e percorrem todos os caminhos da memória, em busca do maravilhoso e do desconhecido” (ibid., 2003, p. 104).

⁷⁷ Essa operação seletiva e interpretativa sobre a realidade inicia nos procedimentos de aquisição, quando determinados objetos são selecionados para integrar a coleção dos museus em detrimento de outros, e está presente durante todas as etapas de musealização. “[...] configurando-se como processo de conexão de saberes, a musealização representa um conjunto de atividades empreendidas sobre fragmentos da Realidade, com o objetivo de ativar/enfatizar o potencial de representação desses fragmentos como testemunhos do homem e de seu meio ambiente” (MORAES, 2014, p.83). É, contudo, na exposição que esses materiais, frutos de uma valorização simbólica, são articulados em um conjunto maior (idealmente) coeso, onde a soma dos objetos é maior do que a sua simples união: a relação construída na exposição permite a criação de quadros complexos sobre a realidade, que evocam reflexões sobre como organizamos nossas interpretações sobre o mundo.

A narrativa da exposição é persuasiva, construída de maneira a reunir os fragmentos da realidade coletados e selecionados pelo museu para provocar certa reação no visitante⁷⁸. De qualquer forma, tal impacto provocado pode ser idealizado, mas não garantido: apesar da existência de uma intencionalidade narrativa, a exposição é uma obra aberta - isto é, uma proposta discursiva passível de múltiplas interpretações, que se completa a partir da relação que ela estabelece com o público, sendo diferentemente recebida no plano do afeto - e, portanto, interpretada - por cada indivíduo (ibid., in Op. Cit.).

Apesar de defendermos aqui a narrativa das exposições enquanto operação poética e obra aberta, existem algumas limitações das quais não podemos escapar. A primeira delas tem a ver com o espaço. Como já analisamos na seção “1.2.1 - Pensando as exposições em museus”, a construção narrativa e o espaço da exposição são fortemente relacionados. É a partir da vivência do visitante na exposição, acessada por meio de um espaço preparado para o acontecimento da comunicação, que este se relaciona com a narrativa construída, interpretando-a simultaneamente com sua visita e percepção do conjunto sógnico ali preparado para tal experiência. Isto ocorre tanto nos casos em que a construção narrativa é subordinada ao espaço disponível quanto nos casos em que aqueles que constroem as narrativas manipulam o espaço físico ao seu favor.

A segunda característica que se impõe refere-se à dimensão temporal: uma exposição não necessariamente conta uma história sobre o passado, ela pode pretender reflexões sobre o presente ou até mesmo o futuro - como é o caso do Museu do Amanhã. Porém, como bem explicado por Deloche (2011), entre o tempo de sua ideação, projeção, montagem e abertura, a passagem do tempo é inevitável. Desta forma deve ser considerada durante a sua concepção - levando-se em conta o conteúdo, tempo previsto em cartaz, entre outras características - estratégias para sua atualização periódica, sendo possível hoje em dia até mesmo recursos que possibilitam uma atualização praticamente instantânea, como é o caso de museus que disponibilizam acesso a bases de monitoramento, em tempo real, de fenômenos naturais (por exemplo, de vulcões e terremotos). Outras dimensões do tempo se revelam no “timing” previsto para a visitação, constituído pela articulação dos diferentes elementos da exposição, na sua relação com os conteúdos desvelados pela

⁷⁸ Apesar da persuasão característica da criação narrativa, existem limites éticos que se relacionam ao pacto social pré-estabelecido entre sociedade e museu, onde este deve tem um compromisso com a representação confiável do Real. “Uma das tarefas da Museologia seria, portanto, buscar identificar, entre as muitas possibilidades existentes, os limites éticos de interpretação da realidade; pois uma coisa é construir novas narrativas a partir de uma dada realidade, e outra é distorcê-la, buscando com isto influenciar o interlocutor” (SCHEINER, 2003, p.101).

narrativa; e ainda na duração de cada mostra e no seu horário de visitação (SCHEINER, 1974/1996).

Por fim, ainda que a exposição retrate aspectos do mundo físico ou natural, ela é sempre feita por humanos - isto é, apresenta uma perspectiva humana sobre a realidade - para outros humanos: logo,   instância relacional (Scheiner, 2008). Sua estrutura narrativa pode buscar aproximar o que está (ou  ) distante, do ponto de vista temporal, geográfico ou cultural - o que acontece geralmente em museus tradicionais, onde há um distanciamento entre a instituição e o que está nela apresentado; ou pode ser voltada para a própria comunidade, refletindo sobre o que está (ou  ) próximo: grupo social, território ou saberes locais.

Ennes (2003) aborda a relação *musealia*-narrativa museológica. Tipicamente, é o objeto musealizado que serve - tanto da perspectiva simbólica quanto material - de fonte de informação principal, a partir do qual o significado da exposição   construído. Portanto, a narrativa em uma exposição tradicional é criada a partir da seleção de um conjunto de objetos, tendo como base um tema - fio condutor - que explora algum tipo de relação entre eles em um espaço criado especialmente para este fim, onde coexistem diferentes linguagens que dão vida   narrativa pretendida. Com isso, é importante considerar que o objeto sozinho não tem a capacidade de sustentar uma narrativa, mas esta só existe a partir do conjunto completo da exposição.

Para uma boa construção narrativa, existem técnicas que podem ser empregadas. A essencial delas é entender que uma narrativa nunca poderá dar conta de uma totalidade de fatos: ela é intrinsecamente uma operação de seleção e julgamento. Ao fazer essas seleções, deve-se ter em mente o objetivo comunicacional da exposição e o público a quem ela se destina. Ter tal clareza ajudar  a entender quais eventos podem ser suprimidos ou enfatizados, quais hierarquizações podem ajudar na comunicação do assunto, bem como qual das diferentes estruturas narrativas poderão melhor ser empregadas.

Também deve-se considerar algumas qualidades importantes para uma narrativa, como o equilíbrio entre elementos conhecidos, aceitáveis, e a imprevisibilidade, criando-se momentos surpreendentes. O clímax em uma exposição pode ser um momento único ao longo do seu percurso, ou uma mesma exposição pode ter diferentes pontos de ápice. De toda forma, é essencial que ela não seja estanque, caso contrário o museu cairá no julgamento de ser desinteressante. Felizmente, museus têm um grande potencial: a possibilidade de explorar diferentes linguagens (*musealia*, audiovisual, multim dia, jogos de luzes, expografia, etc.) para criar diferentes momentos significativos ao longo do arco narrativo. Essas "linguagens", na exposição, são utilizadas como recurso comunicacional - e,

articuladas, constituem o que se denomina “linguagem museológica” (SCHEINER, 1984/2023).

Além desses aspectos, faz-se necessário prestar atenção às três diferentes vozes que podem ser individualizadas em narrativas: o narrador, os personagens e o visitante. A voz narrativa é a voz da autoridade que determina o que é ou não relevante para o procedimento de comunicação em jogo. No caso dos museus, é bastante óbvio que o narrador é a própria instituição ou, em caso de exposições assinadas, o curador da mostra. Contudo, é interessante notar que muitas vezes os especialistas responsáveis por determinada construção narrativa não são reconhecíveis no discurso apresentado ao público, ficando acobertados por trás da assinatura institucional. Os personagens são aqueles apresentados / representados nas exposições, que em determinados casos são os mesmos que os narradores, como em museus comunitários. Por fim, o visitante fica limitado àquilo que o narrador expõe para, a partir desses elementos, produzir sua própria interpretação, é a interpretação de uma interpretação (do narrador) previamente constituída.

A partir do que foi analisado neste subcapítulo, entendemos que, assim como na tessitura de um texto escrito, a exposição é produto do trabalho criativo dos profissionais que reúnem fragmentos separados - que podem se dar em diferentes formatos, materiais e técnicas, como citado acima - em um todo coeso e coerente, que conta uma história por meio de uma organização especificamente desenvolvida para este fim. Esta deve ser analisada como uma laboriosa operação de seleção, em que não há lugar para o mito da imparcialidade das instituições museológicas: em cada escolha, há uma (ou mais de uma) intenção e consequência.

Este seria então o processo pelo qual o sentido chegaria à exposição: pela criação de um espaço sintético - no duplo sentido de espaço, reunindo elementos em uma totalidade e espaço artificial. Cortar, realçar, adicionar, isolar, traçar e sobrepor; com - um pouco - de comentário. O ato de separar e colocar em cena os objetos metamorfoseia os objetos reunidos ao instalá-los no espaço expositivo. O design-produção é, em última análise, o ato de criar um espaço (o da exposição), que é um mundo de linguagem. (DAVALLON, 1999, p. 169, tradução nossa)⁷⁹.

Entender isso nos dá a medida da exposição como uma potência que pode ser libertadora: permite que os museus assumam seu papel criativo e criador, abandonando o julgamento cientificista que coloca como noções inconciliáveis a verdade e a ficção. Permite olhar novamente para fatos e personagens da história,

⁷⁹ *Voilà quelle serait donc le processus par lequel la signification viendrait à l'exposition: par la création d'un espace synthétique - au double sens d'espace réunissant des éléments en une totalité et d'espace artificiel. Découper, mettre en lumière, ajouter, isoler, calquer et superposer; avec - un peu - de commentaire. L'acte de séparation et celui de mise en scène des objets métamorphosent les objets rassemblés en les installant dans l'espace de l'exposition. La conception-réalisation est, en définitive, acte de création d'un espace (celui de l'exposition), qui est un monde de langage.*

assim como para os objetos musealizados, e construir novas pontes para interpretações, sentimentos e conhecimentos não antes vislumbrados. Permite conceber novas abordagens e trazer a inspiração, de maneira a pensar e representar o real de maneira inovadora, a partir de um olhar indagador, criativo e poético. Com um potencial transformador e libertador, a partir principalmente das narrativas construídas em suas exposições, o Museu pode “[...] ser, ao mesmo tempo, a verdade e a ilusão da verdade, o real e a ilusão do real” (SCHEINER, 1998, p. 21).

Neste contexto, acreditamos no potencial do Museu enquanto Fórum, isto é, lugar para trazer debates contemporâneos para o centro das atenções, em vez de se contentar em chancelar uma visão conservadora dos fatos. Em uma sociedade em que o paradigma da verdade vem sendo alterado, de maneira que esta passa a ser vista como plural, mais do que expor definições fechadas sobre uma realidade já consagrada em livros especializados, documentários e outras formas de mídia, importa para os museus abrir-se para uma abordagem múltipla sobre o patrimônio e a vida. Eles devem se constituir em local de encontro com informações confiáveis, mas onde, em vez de encontrar respostas - que hoje seriam facilmente encontradas através de um toque na internet - a sociedade seja instigada a confrontar diferentes olhares sobre a realidade e, a partir de seu referencial, possa construir suas próprias percepções. Assim, ao suscitar a transformação de atitudes, pensamentos e sentimentos dos seus visitantes, os museus se tornam instâncias socialmente mais relevantes. E, ainda que não tenham como finalidade última a transformação de seus visitantes, conseguem romper “bolhas” e promover o encontro de diferentes perspectivas de mundo, contribuindo para o alargamento das experiências e percepções daqueles que os acessam e/ou visitam.

Esta é uma reflexão já muito trabalhada pelos pensadores da teoria das exposições; contudo, percebe-se que na prática, numerosos museus ainda têm dificuldades de assumir plenamente esta atitude, como os museus de ciências e museus universitários, onde muitas vezes as exposições são determinadas por acadêmicos que não são museólogos e/ou comunicadores, os quais fazem predominar uma preocupação com o rigor científico de seus enunciados, em detrimento da construção de uma relação mais aberta com o público, o que resulta em posturas mais tradicionais e menos criativas na elaboração das narrativas das exposições que realizam.

CAPÍTULO 2

NARRATIVAS DA HISTÓRIA NATURAL EM EXPOSIÇÕES DE CIÊNCIAS: UM HISTÓRICO DE TENDÊNCIAS

2. NARRATIVAS DA HISTÓRIA NATURAL EM EXPOSIÇÕES DE CIÊNCIAS: UM HISTÓRICO DE TENDÊNCIAS

A reforma de pensamento conduz a uma reforma de vida que é também necessária para o bem-viver (MORIN, 2015, p.136).

Ao realizar uma análise das narrativas de história natural em museus de ciências, este capítulo visa ampliar a percepção de como o conhecimento científico sobre a natureza foi concebido no Ocidente entre os séculos XVII-XXI e como ele se reflete nesses museus. Para isso, partiu-se de um levantamento que mostra como as narrativas da história natural foram elaboradas pelo fazer científico em diferentes épocas, o que inclui o entendimento das formas como a natureza foi percebida.

Em seguida, estudou-se de que maneira estas narrativas foram apropriadas pelos museus de ciências naturais através do tempo, observando diferentes tendências comunicacionais que se deram nestes espaços para a divulgação científica e questionando se as exposições apresentadas nos espaços musealizados acompanharam as atualizações ocorridas entre pares no discurso científico. Este panorama nos aproxima da história dos museus de ciências e de suas estratégias comunicacionais, permitindo realizar reflexões sobre os museus contemporâneos de história natural. Acreditamos que estes estudos são primordiais para embasar as análises subsequentes que se desdobraram ao longo da tese.

2.1 A História Natural: uma história, várias narrativas

No capítulo anterior, identificamos que a construção narrativa é inerente à experiência humana. Seja como mecanismo de organização mental das memórias individuais, seja na articulação dos fatos que dão coesão a um grupo social, ela está presente na forma como reinterpretemos a realidade, com vistas à sua compreensão. No que diz respeito à história natural isto não é diferente.

Esta trata do campo do saber que almeja compreender os fenômenos naturais e a vida na Terra. Contudo, um estudo sobre como, através do tempo, o ser humano descreveu, classificou e contou a história de tais elementos da natureza nos mostra que as narrativas construídas sobre a realidade natural se transformaram com o passar dos séculos. Elas são reflexo de seu tempo, da forma como a humanidade via sua relação com o mundo natural e como ela ordenava a realidade que a cercava.

Isto fica claro em “As palavras e as coisas”, livro de Michel Foucault que discorre sobre a vocação humana de ordenação do mundo, que é analisada a partir de diferentes disciplinas - linguística, história natural, economia política, análise do

trabalho e ciências humanas - ao longo de três diferentes chaves temporais:

1. Renascimento (século XVI): período que, em contraste com o pensamento teocêntrico medieval, passou-se a observar um protagonismo do ser humano e uma racionalização sobre a realidade. Artes, humanidades clássicas e ciências têm grande destaque no cenário intelectual da época.
2. Época Clássica (séculos XVII-XVIII): é subsequente ao Renascimento e engloba diferentes períodos, como o Barroco, o Iluminismo e a era da Revolução Industrial. Foucault agrupa esses períodos por entender que têm uma base de ordenação comum: a representação.
3. Modernidade (séculos XIX-XX): definida por apresentar mudanças radicais a nível político, social e científico. No período, a ordenação ganha um caráter histórico.

Em sua análise, Foucault identifica que a atividade de classificação não é completamente objetiva, mas sim influenciada pelos sistemas de pensamento específicos de seu tempo. Isto implica no entendimento de que uma ordenação utilizada por determinada cultura em determinado tempo não é a única possível, insuperável (FOUCAULT, 2000, p. XVI). Sendo assim, as ordenações também refletem as mudanças ocorridas nos sistemas de conhecimento.

No que se refere à História Natural, Foucault se detém especialmente na forma como se deu a classificação e a taxonomia dos seres vivos no período entre os séculos XVII e XVIII (época clássica). O filósofo observa como as relações entre os seres eram estabelecidas a partir da identificação de semelhanças e diferenças entre eles. Desta forma, a história natural operava por meio da criação de categorias e taxonomias, ordenando o mundo de acordo com aproximações e afastamentos, determinados por um critério previamente constituído. Neste *modus operandi*, todo ser natural era caracterizável e poderia ser enquadrado em uma taxonomia, sistematizada a partir de identidades.

Enquanto no período anterior a história de um ser vivo englobava sua observação, documentação e as fábulas a ele relacionadas - isto é, toda a rede semântica que o ligava ao mundo⁸⁰, na idade clássica o ser vivo - por mais que fosse descrito em sua aparência e hábitos - aparece despido das palavras que antes eram a ele entrelaçadas. Há então um abismo entre as coisas e as palavras.

⁸⁰ “[...] fazer a história de uma planta ou de um animal era tanto dizer quais são seus elementos ou seus órgãos, quanto às semelhanças que se lhe podem encontrar, as virtudes que se lhe atribuem, as lendas e as histórias com que se misturou, os brasões onde figura, os medicamentos que se fabricam com sua substância, os alimentos que ele fornece, o que os antigos relatam dele, o que os viajantes dele podem dizer. A história de um ser vivo era esse ser mesmo, no interior de toda a rede semântica que o ligava ao mundo” (FOUCAULT, 2000, p. 176-177).

A história produzida na idade clássica seria, então, um exercício de transcrição - em palavras “lisas, neutralizadas e fiéis” (ibid., p.179) - aquilo que o olhar minuciosamente treinado revelava de forma objetiva. O historiador aparece como observador, não como comentarista.

As ciências naturais ganham, assim, uma precisão antes inimaginável. Foucault identifica entre os principais motivos para isso: desenvolvimentos tecnológicos, como a invenção do microscópio; o prestígio das ciências físicas e o mecanismo cartesiano, baseados em um modelo de racionalidade que teria sido inicialmente transposto ao pensamento sobre o ser vivo; o interesse econômico pela agricultura; a curiosidade pelos seres exóticos, frutos de viagens de exploração e pesquisa. Ele vai definir, então, a história natural como sendo “nada mais que a nomeação do visível” (ibid., p.181). A partir de uma visão especificamente treinada, com um olhar despido de tudo além de si mesmo⁸¹, o mundo natural é observado objetivamente e descrito.

Esta primazia da visão ainda não diz respeito a qualquer característica física, como a cor, mas àquelas que podem ser verificadas e comparadas. Quatro eram as variáveis, então, a serem observadas: forma dos elementos constituintes do ser vivo; quantidade desses elementos; maneira como eles se distribuem no espaço uns em relação aos outros; grandeza relativa de cada um (ibid., p. 184).

Essa descrição diz respeito às estruturas dos seres, que nada mais eram do que de visível em cada um deles era possível de ser traduzido em linguagem, para sua caracterização e identificação (a partir das quatro variáveis mencionadas). A partir da análise das estruturas, a história natural pode se relacionar com a *máthêsis* (ciência geral da ordem), uma vez que elas remetem à totalidade do espectro visível a um sistema de variáveis. Esses elementos podem ser identificados, não necessariamente por quantidade, mas por uma descrição precisa. Como consequência, é possível estabelecer entre os seres vivos um sistema de identidades e diferenças⁸².

Neste característico fazer científico da época clássica, a descrição dos seres visa a sua disposição em série - elemento após elemento, dentro de um conjunto finito e quantificável de seres do domínio natural. Enquanto no século XVI a individualidade de cada espécie era baseada no que se conhecia sobre a mesma, independente das

⁸¹ Baseado na pura experiência, o conhecimento do século XVII é despido não apenas do “ouvir-dizer” referente aos objetos de análise, mas também dos dados que outros sentidos acrescentariam à experimentação, como o sabor, caso não resultassem em análises universalmente reconhecíveis. Neste contexto, o uso do microscópio foi um avanço que impactou significativamente no logro de uma observação tecnicamente controlada.

⁸² Adanson estimava que um dia se poderia tratar a Botânica como uma ciência rigorosamente matemática e que seria lícito formular-lhe problemas como se faz em álgebra ou em geometria: “encontrar o ponto mais sensível que estabelece a linha de separação ou de discussão entre a família das escabiosas e a das madressilvas” (ibid., p.187).

demais, a partir do século XVII o que distingue as espécies são as diferenças *entre* elas, isto é, sua disposição dentro de um conjunto maior de seres.

Porém, a estrutura por si só não cumpre esse objetivo, tendo em vista que apenas descreve cada ser na sua singularidade. Era necessária a criação de um sistema de identidade e diferenças que estabelecesse relações *entre* os seres - o que passa a ser usado para reunir espécies com características comuns virá, então, a ser o chamado caráter.

A análise do caráter é baseada na comparação e, por esse motivo, deve-se estabelecer os modos de fazê-la para que ela seja viável dentro do universo de seres existentes em nosso planeta. Foucault identifica dois: o Método, em que as comparações feitas entre os seres são totais, porém dentro de um grupo empiricamente constituído, com semelhanças muito grandes entre si, para que as diferenças entre eles sejam possíveis de serem enumeradas; o Sistema, em que a comparação é feita a partir de um conjunto limitado de caracteres, estudados em todos os indivíduos que os apresentarem (ibid., p.193). No caso do Sistema, os diferentes caracteres observados criam níveis de ordenações que agrupam mais ou menos indivíduos quanto mais restritos ou abrangentes forem, criando-se gêneros, classes e ordens onde se encaixam cada uma das espécies; já no caso do Método, são criadas grandes famílias definidas a partir dos caracteres comuns encontrados em uma determinada quantidade de seres. Em ambos os casos, a identidade é estabelecida dentro de uma rede geral de diferenças.

Com isso, vimos que a história natural nos séculos XVII e XVIII em sua fixação classificatória entendia como possível de ser descrito e ordenado todo o domínio da empiricidade (ibid., p.219). Neste contexto, a história natural só será bem-feita se for universal: deve ter tal exatidão descritiva que a designação de cada ser deve indicar seu local dentro da disposição geral do sistema. É por este motivo que houve necessidade de criar nomes científicos que identificassem indubitavelmente determinado ser dentre todos os seres viventes, ao mesmo tempo que apontasse o gênero a qual pertence⁸³.

A história natural do período clássico não é, então, biologia: até o final do século XVIII, a vida - como entendemos hoje - não existe, existem apenas os seres vivos, descritos e classificados segundo suas estruturas e caracteres. O naturalista

⁸³ Lineu publicou em 1735 o livro *Systema naturae*, que define a nomenclatura binominal como modo de padronizar a nomeação de espécies, método usado até hoje. Segundo o texto, todo ser vivo deve receber um nome científico composto por duas palavras, sendo a primeira referente ao gênero da espécie e o segundo sendo o epíteto específico. Sempre latinizada, a nomenclatura também tem regras para a forma como deve ser grafada, bem como regras para definição do epíteto específico. Cabe citar que antes de Lineu os naturalistas já nomeavam espécies, mas em polinômios que por vezes agregavam ao nome do seu gênero uma grande quantidade de palavras que as descrevessem (por exemplo: *Rosa sylvestris alba cum rubore folio glabro*. Em português, Rosa selvagem branca com folha lisa vermelha).

não é o especialista da vida, mas sim da denominação individualizadora e do visível estruturado (ibid., p. 223).

[...] e se se pode falar da vida, é somente como de um caráter - no sentido taxonômico da palavra - na universal distribuição dos seres. Tem-se o hábito de repartir as coisas da natureza em três classes: os minerais, aos quais se reconhece o crescimento, mas sem movimento nem sensibilidade; os vegetais, que podem crescer e que são suscetíveis de sensação; os animais, que se deslocam espontaneamente. Quanto à vida e ao limiar que ela instaura, pode-se, segundo os critérios que se adotarem, fazê-los deslizar ao longo de toda essa escala (FOUCAULT, 2000, p.222)

Foucault identifica que a história natural do período não é um pensamento sobre a vida, mas sim uma linguagem: a busca por uma gramática geral dos seres vivos. É só no século XIX, no período moderno, que essa forma de olhar os elementos naturais do mundo muda substancialmente, quando a vida ganha autonomia em relação à sua classificação, tornando-se objeto de conhecimento de pensamentos críticos e filosofias da vida (ibid., p.225).

Com o advento deste período, o conhecimento não se dá mais no espaço geral das identidades e das diferenças de uma taxonomia geral, mas sim um espaço de organizações internas entre elementos que, juntos, desempenham uma função. Não se trata mais de um quadro contínuo de identidades *entre* elementos, mas de identidade da *correlação* entre eles (ibid., p. 298-299).

Segundo Foucault, teria sido Cuvier quem desvinculou a subordinação dos caracteres dos seres vivos a sua função taxonômica. O estudioso foi o responsável por inverter esta lógica, colocando os órgãos submetidos à soberania da função (respiração, digestão, circulação, reprodução, locomoção, entre outras). Assim, conhecer era investigar essas relações interiores, antes veladas, que permitiam a vitalidade do ser. Esta noção permitiu o aflorar de semelhanças onde visualmente não há caracteres idênticos, uma vez que estas se dão pela comparação da função desempenhada. Por exemplo, brânquias e pulmões, que em sua forma e grandeza não se parecem, mas que são analisados enquanto variáveis que permitem a função da respiração.

A vida, como este motor que anima o ser, torna-se conceito fundamental para a compreensão e ordenação da natureza. Ela permitia compreender funções e relações entre as mais distintas partes de um ser - tanto as visíveis, quanto as ocultas - que passam então a ser parte da atividade de classificação dos elementos naturais. Também nisto difere-se da idade clássica, que acreditava que o que mais essencial de cada ser estava visivelmente identificável em sua superfície.

A partir deste pensamento, o ser vivo é analisado enquanto um todo coerente, com uma hierarquia interna, uma vez que todos os órgãos passam a ser entendidos

como parte de um sistema único, cujas partes agem umas sobre as outras, de acordo com as suas necessidades funcionais. Passa-se a observar, por exemplo, que o sistema digestivo, os dentes e as garras que um animal apresenta variam de acordo com a sua dieta.

Uma importante consequência desta mudança é a radicalização da divisão entre orgânico e inorgânico (ibid., p. 318). Enquanto na história natural da idade clássica estas tratavam de duas categorias dentro da organização do quadro natural, que não necessariamente se refletiam na oposição entre ser vivo e não-vivo, na idade moderna a vida deixa de ser apenas um carácter e passa a ser fator fundamental para a classificação vigente. Com isso, a partir dos anos 1775-1795 a anterior organização em três ou quatro reinos desaparece, dando lugar à oposição baseada na organicidade: o ser vivo é o que se desenvolve, se reproduz; o não-vivo é o inerte, infecundo.

Em sua análise mais ampla sobre as mudanças ocorridas no passar do século XVIII para o XIX e que permitiram mudanças epistemológicas - não só no campo da história natural/biologia, mas também nas demais áreas estudadas, Foucault identificou a mutação da Ordem à História (ibid., p.301). “Com a virada para a idade moderna, os historiadores do século XIX vão em busca da escrita de uma história “verdadeira”, “isto é, liberada da racionalidade clássica, de sua ordenação e de sua teodicéia, uma história restituída à violência irruptiva do tempo” (ibid, p. 181). Assim, para a idade moderna a História é o carácter inevitável do pensamento.

A história natural é substituída por uma “História” da natureza, em que a vida ganha uma historicidade própria possível. Por mais que Foucault não se debruce sobre o caso, é bastante fácil correlacionar a mudança da formação do conhecimento da época com o que aconteceu dentro da biologia, com a teoria da evolução de Darwin e Wallace: a partir desta, o estudo da vida estaria conectado a uma dimensão temporal, em que a vida é vista em um constante devir, desprendido de uma classificação pré-existente - ou seja, é possível uma variação espontânea do carácter.

2.1.1 O mundo natural

Mas afinal, o que era a natureza? Como ela era compreendida? Uma análise da sua categorização durante a época clássica (séculos XVII-XVIII) e a época moderna (séculos XIX-XXI) irá nos revelar questões que estavam no pano de fundo de sua compreensão. A classificação em reinos naturais é estabelecida por Lineu⁸⁴

⁸⁴ Carl Linnaeus (1707-1778), conhecido em português como Lineu, foi um cientista sueco que fez inúmeras contribuições para a taxonomia moderna e para a história natural. Sua obra *Systema Naturae*

(1735), em seu sistema hierárquico de nomenclatura. O “Reino” seria o mais abrangente nível de organização dos seres, seguido de subdivisões em classe, ordem, gênero e espécie. Para o autor, os seres naturais estavam divididos em três reinos: Reino *Lapides* (Reino Mineral), inorgânico - nem vivo nem com sentidos; Reino *Vegetabilia* (Reino Vegetal), com seres organizados e vivos, mas que não são sencientes; Reino *Animalia* (Reino Animal), com corpos organizados e vivos, com a capacidade de perceber o mundo através dos sentidos e com movimentação espontânea⁸⁵.

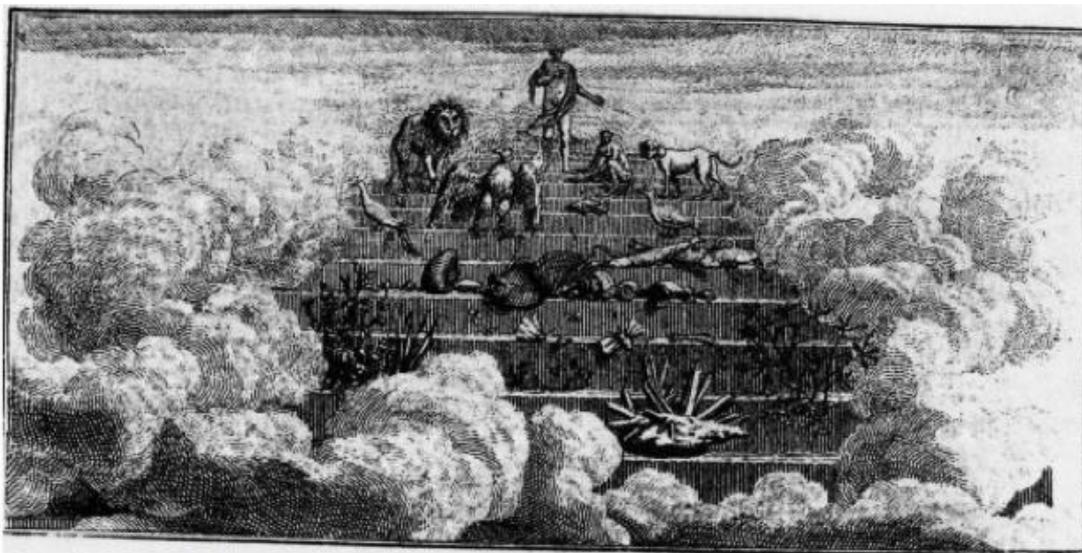
E se a vida para nós hoje é tão preponderante que nos causa estranhamento colocar em um mesmo sistema de classificação os seres vivos e os minerais, deve-se entender que, para a época, todos esses elementos naturais eram entendidos em sua fisicalidade, isto é, como pertencentes a uma dimensão material da realidade (seres físicos). Como identificou Foucault, não existia a noção de “vida” - que apenas iria despontar na virada do século XIX: só existiam os seres, entre eles os com capacidade de se reproduzir, de sentir e aqueles que não possuíam essas características.

A ilustração a seguir, da escala de seres naturais defendida pelo historiador natural Charles Bonnet, retrata bem a concepção vigente: existiria um todo contínuo entre os diferentes reinos naturais. Para Bonnet, por exemplo, seria possível classificar os elementos naturais e identificar uma série com uma transição gradual dos seres baseada em sua organização, em que estes seriam dispostos a partir das formas mais simples até atingir o maior grau de complexidade. Na imagem, observamos os seres dispostos de forma escalonada, em que vemos os minerais na base, seguidos de plantas, depois animais e o homem figurando no topo - entendido como ser mais complexo. A névoa entre minerais e plantas representa que o elo de passagem do reino mineral para o vegetal era desconhecido (PRESTES, 2003, p.127).

(1735) é um dos livros mais influentes do período. A classificação em três reinos, bem como as suas subdivisões, foi largamente adotada pela história natural.

⁸⁵ “*Naturalia sunt corpora cuncta Creatoris manu composita, corticem Telluris constituentia, in Regna Naturae tria divisa, quorum limites concurrunt in Lithophytis: Lapides corpora congesta, nec viva nec sentientia. Vegetabilia corpora organisata et viva, non sentientia. Animalia corpora organisata et viva et sentientia, sponteque se moventia*” (LINNÆI, 1758, p.6).

Figura 04. Gravura representando a grande escala dos seres naturais de Bonnet, colocada no frontispício do livro *Contemplation de la nature*



Fonte: Buscaglia et al., 1994, Apud Prestes, 2003, p.127.

A amplamente adotada divisão de Lineu dos seres vivos em dois Reinos (Animal e Vegetal) mostrou-se insuficiente para dar conta da diversidade biológica. Assim, nos anos 1860 John Hogg e Ernst Haeckel defenderiam a criação de um novo reino natural: o Reino Protista, que na versão publicada por Haeckel (1866) incluía as bactérias - chamadas por ele de Monera - e outros indivíduos multicelulares, como as esponjas. Posteriormente, em 1894 e 1904, o cientista restringiu este reino aos microrganismos⁸⁶. Apenas em 1936, após o surgimento do microscópio eletrônico, propiciando uma análise mais detalhada da morfologia celular, Herbert Copeland proporia Monera como um Reino à parte, onde figurariam os procariontes; já o Reino Protoctista reuniria seres unicelulares eucariontes ou multicelulares sem tecidos verdadeiros.

Ciência dinâmica e em constante construção, a classificação da vida continuou se modificando com o tempo, da mesma forma que a sua organização em Reinos. Surge posteriormente a divisão em cinco Reinos de seres vivos, que perdurou durante muitos anos: *Monera*, *Fungi*, *Protista*, *Plantae* e *Animalia*⁸⁷; e, incluído mais

⁸⁶ Apesar de só serem organizados em um reino específico no final do século XIX, o mundo microscópico já vinha sendo revelado desde o século XVII, quando em 1665 o inglês Robert Hooke fez as primeiras descrições de células a partir de cortes de cortiça, vistos por meio do microscópio de luz, e poucos anos mais tarde o holandês Antonie van Leeuwenhoek desenvolveu um microscópio mais potente, capaz de observar os microrganismos como jamais antes havia sido possível. Porém, inicialmente estes seres eram classificados dentro dos Reinos Vegetal e Animal, de acordo com algumas de suas características.

⁸⁷ Em 1959, Robert Whittaker reagruparia os seres em cinco Reinos: Reino Monera: procariontes representados pelas bactérias e cianobactérias; Reino Protista: unicelulares eucariontes; Reino Plantae:

recentemente, o Reino *Chromista* (que contempla alguns grupos de algas). Porém essas classificações continuam sendo revistas e atualizadas.

Com o avançar tecnológico que permitiu análises moleculares, no século XX foi possível encontrar outras semelhanças entre os organismos. Como resultado, Carl Woese (1977) estabeleceu três Domínios (ou Super Reinos) que ficam acima do *táxon* Reino e também os alteram: o reino *Monera* foi dividido entre o Domínio *Bacteria* (inclui todas as bactérias, seres procariontes) e o Domínio *Archaea* (inclui demais seres procariontes, cujas diferenças em relação às bactérias justificam sua separação em outro Domínio), já os demais reinos ficaram incluídos no Domínio *Eukarya* (reúne todos os organismos eucariontes - como fungos, plantas, animais e outros grupos independentes⁸⁸).

Porém, não apenas as classificações dos seres foram atualizadas ao longo do tempo. A partir da revolucionária Teoria da Evolução, fez-se necessária também uma outra forma de representar a organização dos seres vivos, que pudesse apresentar em nível esquemático as relações evolutivas entre diferentes espécies e grupos taxonômicos. Por esse motivo no século XIX foi concebida e popularizada a árvore filogenética (também conhecida como árvore da vida): esquema gráfico que consegue representar a história evolutiva das espécies a partir de um ancestral comum, remetendo à sua origem, diversificação e evidenciando seus diferentes parentescos através das ramificações evolutivas. Parecido com uma árvore genealógica, mas com uma escala de tempo muito maior, que remete a milhares ou até mesmo milhões de anos, o resultado final é um diagrama ramificado cujos nós dizem respeito a ancestrais comuns entre diferentes ramos.

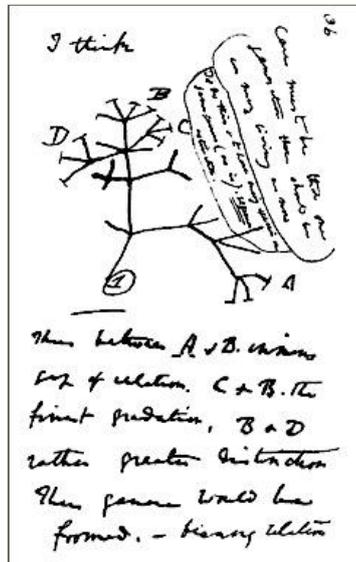
O esquema é utilizado até hoje, com variadas configurações (em linhas diagonais, em leque, em bloco, entre outras). A organização de uma árvore que materialize a evolução de todos os seres a partir de um ancestral comum é desafiadora e é atualizada constantemente, de acordo com o avançar tecnológico e científico. Inicialmente, eram os caracteres morfológicos que eram analisados para se criar hipóteses de relações de parentesco filogenético entre grupos. Porém, a partir da possibilidade de acesso a dados moleculares, no final do século XX, a forma de analisar tais relações foi revolucionada, alterando consideravelmente as hipóteses elaboradas anteriormente.

multicelulares eucariontes cuja alimentação é feita a partir da fotossíntese; Reino Fungi: eucariontes multicelulares heterótrofos cujos nutrientes são absorvidos do meio, possuem parede celular de quitina; Reino Animalia: eucariontes multicelulares heterótrofos cujo alimento é ingerido a partir do meio.

⁸⁸ O Reino Protista/ Protoctista também deixa de ser adotado, uma vez que as análises moleculares vêm demonstrando que este reunia grupos sem parentesco filogenético.

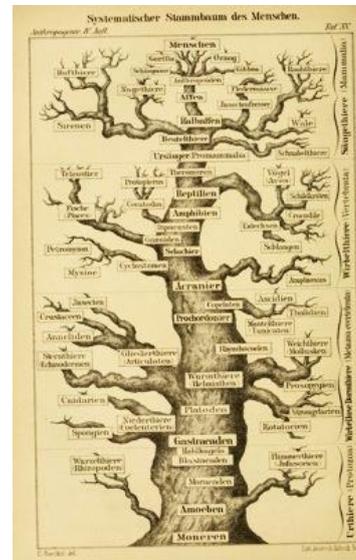
Figuras 05 a 08. Esquemas para representação das relações evolutivas entre espécies em diferentes momentos

Esboço de Charles Darwin: representação esquemática que remete a uma árvore evolutiva, encontrada em seu Primeiro Caderno sobre Transmutação de Espécies.



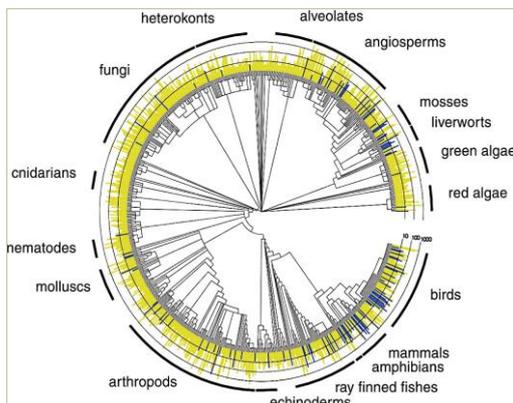
Fonte: Darwin, 1837, p.36.

Esquema da árvore evolutiva da humanidade, de Ernst Haeckel. O autor é conhecido como um dos maiores responsáveis pela concepção e popularização da árvore filogenética.



Fonte: Haeckel, 1891, prancha 15.

Exemplo atual de árvore da vida dos seres eucariontes em formato de leque.



Fonte: Sanderson, 2008.



Fonte: Oceanlight. Créditos: © Phillip Colla / Oceanlight.com, all rights reserved worldwide.

No caso do dito Reino Mineral, entre os séculos XVII e XVIII inúmeros sistemas de organização foram criados⁸⁹, mas foi só no último quartel do século XVIII que a composição química passou a ser considerada para a classificação destes

⁸⁹ Na tradução do livro *Natursystem des Mineralreichs* de Lineu, Johann Friedrich Gmelin lista 27 diferentes sistemas adotados em diversos países da Europa entre 1647 e 1775 (ADAMS, 1938, p.200).

elementos⁹⁰. Como consequência, os especialistas da área se dividiram em dois grupos: aqueles que defendiam o que foi denominado método de história natural para a classificação dos minerais e os que adotaram o método químico (ADAMS, 1938, p.200).

Os primeiros aplicavam os mesmos princípios de classificação adotados por naturalistas para os demais reinos, isto é, a partir da organização externa, considerando características como forma, cor, dureza, clivagem, entre outras. Já os segundos defendiam que o que determinaria um mineral eram as substâncias que o formavam, relegando os caracteres externos a um grau secundário de importância na atividade classificatória. Também foram desenvolvidos sistemas mistos, que combinavam análises químicas com as características físicas dos minerais, como o sistema elaborado por Werner (ibid., p.200-201).

O mineralogista alemão defendia, contudo, que o mesmo sistema utilizado para os reinos animal e vegetal não poderia ser adotado para os minerais, uma vez que os seres vivos tinham seus corpos constituídos por partes, sendo as suas formas e organização o que permitia a sua classificação; já no caso dos minerais, se fossem quebrados em várias partes, os fragmentos teriam as mesmas características. Isto significa que o que diferencia um mineral do outro não são suas partes, mas sua composição. Porém, tendo em vista que a química ainda estava em desenvolvimento, ele defendia nesse meio tempo a importância da descrição externa para a identificação dos minerais (ADAMS, 1938, p.203).

Ao longo dos séculos XIX e XX, a organização criteriosa dos minerais, fundada primariamente na análise química, se consagrou (Ibid., p.208). Atualmente, dois sistemas são os mais utilizados por especialistas da área. O primeiro deles é o Sistema de Dana⁹¹, que organiza os minerais a partir da composição química - considerando o ânion ou grupo aniônico predominante, em que as divisões são realizadas com base em classes principais relacionadas às estruturas atômicas, seguidas de famílias divididas com base nos tipos químicos; estas são subdivididas em grupos, de acordo com semelhanças estruturais; divididos em espécies - com a mesma estrutura mas composições químicas diferentes; por fim divididas em variedades químicas. O segundo é o sistema de Strunz⁹², que organiza os minerais em grupos a partir de suas características cristal químicas, isto é, suas características químicas e seus princípios estruturais, como o tamanho do cátion. Neste, as classes

⁹⁰ É importante ressaltar que a química enquanto disciplina ainda estava se estabelecendo. Apesar de já no século XVIII o conhecimento sobre compostos químicos estar em desenvolvimento, foi só aproximadamente em 1800 que análises químicas precisas dos minerais passam a ser mais difundidas (ADAMS, 1938, p.201).

⁹¹ Sua primeira versão do sistema - *System of Mineralogy* - foi publicada em 1837.

⁹² Sua tabela mineralógica - *Mineralogischen Tabellen* - foi publicada pela primeira vez em 1941.

minerais (elementos nativos; óxidos e hidróxidos; silicatos; e assim por diante) são subdivididas em diferentes níveis de acordo com seus princípios químico-estruturais, gerando-se ao final um código alfanumérico que permite a adição de futuras espécies mineralógicas classificadas, sem mudança da estrutura de classificação (AZEVEDO; LAMA, 2015, p.13-15).

É fácil notar que enquanto no início de nossa análise sobre o mundo natural, correspondente à época clássica, a natureza era vista em continuidade, com os seus seres vivos e não-vivos pensados a partir de um encadeamento único, a simples análise de como os reinos naturais foram organizados ao longo do tempo nos mostra um conhecimento cada vez mais segmentado e especializado. Isto é reflexo da especialização do conhecimento característica da época moderna, que iremos estudar em seguida, período em que biologia e geologia se separaram de forma definitiva. Segundo Foucault, teria sido no último quartel do século XVIII que a oposição baseada na organicidade - ser vivo e ser não-vivo - criaria uma ruptura na forma como é visto o mundo natural.

2.1.2 O século XIX e a especialização do conhecimento

Para Foucault, é apenas na virada do século XIX que o “ser humano” enquanto sujeito passa a ser pensado: “O que mudou, na curva do século, e sofreu uma alteração irreparável foi o próprio saber como modo de ser prévio e indiviso entre o sujeito que conhece e o objeto do conhecimento” (FOUCAULT, 2000, p.346). A partir de então, o conhecimento não é mais entendido como algo certo, à espera de ser revelado, mas sim como fruto de uma construção social, influenciado por nossos valores e experiências. O ser humano, enquanto sujeito que busca o conhecimento, mas que também atua em diferentes instâncias da realidade - isto é, seu modo de ser -, torna-se objeto de estudo, propiciando o surgimento das ciências humanas.

Se considerarmos que a ciência moderna se configura em torno de três eixos: a oposição homem e natureza; a oposição sujeito e objeto; e o paradigma atomístico-individualista (GONÇALVES, 2006, p.37), iremos perceber que o advento das ciências humanas no século XIX marca de vez a separação epistemológica entre pensar o mundo natural e pensar o que é humano.

Enquanto a separação entre ciências humanas e naturais se torna característica deste período, uma vez que o ser humano se toma como objeto de análise científica por si só, o entendimento do ser humano como tendo um lugar

privilegiado na ordem do mundo já era há muito enraizado na sociedade ocidental⁹³, noção especialmente reforçada pelo pensamento judaico-cristão, em que o homem⁹⁴ é entendido como ser criado à imagem e semelhança de Deus - tendo a justificativa religiosa para dominar todos os outros imperfeitos seres naturais, como analisa Gonçalves em seu livro “Os (des)caminhos do Meio Ambiente” (2006).

É com Descartes, porém, que a dicotomia entre ser humano e natureza se torna plena: o filósofo lançou os fundamentos do método científico moderno, instituindo um caráter pragmático que o conhecimento deveria possuir, tendo como desdobramento a visão da natureza como um recurso; ao mesmo tempo, o antropocentrismo aparece, tecendo-se justificativas para que o ser humano seja “senhor e possuidor da natureza” (Gonçalves, 2006, p.33). O método cartesiano observava a realidade de maneira mecanicista, uma vez que entendia que a divisão do objeto de estudo em partes teria como resultado o entendimento do todo.

Cabe contextualizar que o pensamento pragmático Cartesiano se desenvolve em meio ao período mercantilista. Neste, a riqueza - concentrada nas mãos da burguesia - dependia diretamente do desenvolvimento de técnicas para aumento de produtividade; assim, a investigação científica era utilizada como ferramenta de “progresso” (exploração). Com a posterior Revolução Industrial e consolidação do capitalismo, essas ideias continuaram a justificar a exploração da natureza pela humanidade, cristalizando a noção de ser humano como não natural (afinal, como justificar a exploração da natureza se formos parte dela?) e aprofundando a distância entre ciências da natureza e ciências do homem.

O século XIX será o do triunfo desse mundo pragmático, com a ciência e a técnica adquirindo, como nunca, um significado central na vida dos homens. A natureza, cada vez mais um objeto a ser possuído e dominado, é agora subdividida em física, química, biologia. O homem em economia, sociologia, antropologia, história, psicologia, etc. Qualquer tentativa de pensar o homem e a natureza de uma forma orgânica e integrada torna-se agora mais difícil, até porque a divisão não se dá somente enquanto pensamento. A realidade objetiva construída pelos homens [...] está toda dividida [...] A divisão social e técnica do trabalho faz parte do mundo concreto dos homens e não pensar de modo fragmentado, dividido, dicotomizado, passa a ser cada vez mais característico daqueles que

⁹³ O autor traça um histórico da dicotomia natureza-cultura. Enquanto que a *physis* no pensamento grego pré-socrático era vista como tudo o que é, isto é, a totalidade da realidade (indo muito além do nosso conceito de natureza), com Platão e Aristóteles a valorização pelo mundo das ideias e pela racionalidade humana coloca em segundo plano o pensar os elementos naturais. Tal dicotomia perdura no pensamento greco-romano clássico e é reforçado na idade média, já com influências cristãs, quando a separação homem-natureza e espírito-matéria ganha maiores projeções (GONÇALVES, 2006).

⁹⁴ Aqui estamos propositalmente utilizando o termo “homem” em vez de ser humano, uma vez que era o homem branco aquele que era visto como imagem divina. Em oposição, outros humanos de segmentos sociais oprimidos, como mulheres, indígenas e negros, eram propositalmente julgados como irracionais e selvagens, aproximando-os do lado “natureza” da dicotomia analisada para justificar sua dominação. Para uma maior reflexão sobre a conexão entre a natureza e as relações sociais, ler Gonçalves (2006, p. 125-135).

parecem ter perdido o sentido de realidade... (GONÇALVES, 2006, p.34-35).

Essa profunda especialização do conhecimento, característica do século XIX, resultou na extinção dos cursos de história natural e sua divisão em diferentes áreas mais restritas, como a biologia, a geologia e a paleontologia⁹⁵.

O surgimento da biologia é mencionado na obra “As palavras e as coisas”, de Foucault (2000). Nela, o autor defende que apenas a partir do advento da idade moderna foi possível pensar a biologia como disciplina especializada, no momento em que surgia o entendimento de “vida” que temos hoje - o “motor” que anima o ser, através da operação de suas múltiplas partes funcionais. Neste contexto, a divisão entre orgânico e inorgânico se radicaliza e os especialistas se detêm em subdisciplinas com abordagens cada vez mais específicas. Também no decorrer do século XIX surge uma nova teoria, que apesar de não ter aceitação unânime imediata, mudaria radicalmente a forma como o estudo da vida era feito até então: trata-se da teoria evolutiva, desenvolvida por Darwin e Wallace e publicada em formato de livro pelo primeiro, em 1859. Com o passar do tempo, esta teoria se tornou a base da biologia moderna, apoiada por uma grande variedade de evidências científicas, conferindo um caráter processual à história da vida.

Já o que compreendemos hoje por geologia, durante a época clássica era um domínio disperso e dividido, focado no estudo da reconstrução histórica da terra. No século XVIII, observa-se um grande aumento do interesse pelo estudo de rochas e minerais, ocasião em que Abraham Gottlob Werner contribuiu para a sistematização do conhecimento geológico, se debruçando sobre a identificação de rochas e minerais, análises estratigráficas e o posicionamento estratigráficos dos fósseis.

Foi também no século XVIII, com a publicação de *Theory of the Earth* (1788), que James Hutton, conhecido como “pai da geologia”, daria os primeiros passos para torná-la uma ciência independente - saber que iria se consolidar totalmente no século seguinte, em grande parte em função da popularização da obra de Charles Lyell (*Principles of geology*, 1830). Também no século XIX, o corpo de cientistas dedicados ao estudo da geologia se dividiu entre os que estavam preocupados em narrar eventos da história da terra (geologia histórica) e aqueles que buscavam elaborar teorias gerais que explicassem os fenômenos geológicos (geologia teórica). No período, muitas teorias foram formuladas e difundidas, como o uniformitarismo - que entende que os mesmos processos geológicos que atuam sobre o planeta no presente também ocorreram no passado; e o catastrofismo - que explicava a história da Terra a partir

⁹⁵ Trata-se das disciplinas cujo surgimento iremos ponderar, uma vez que são as disciplinas da história natural que serão encontradas nas exposições do Museu Nacional/UFRJ analisadas posteriormente nesta tese.

dos acontecimentos específicos (catástrofes) que teriam provocado transformações nos ambientes e na vida terrestres. Diversos olhares sobre os fenômenos geológicos continuaram a ser debatidos ao longo do tempo. Contudo, a teoria da tectônica de placas, por exemplo, que revolucionou o jeito como entendemos o planeta Terra, só foi aceita pela comunidade científica em 1969⁹⁶. Este fato demonstra o quanto o conhecimento científico é dinâmico e em constante construção.

A paleontologia, ciência que estuda as evidências da vida do passado materializadas nos diferentes tipos de fósseis, relaciona-se tanto com a biologia, ao estudar sobre a história da vida, quanto com a geologia, uma vez que os seres estudados ficam preservados em rochas e sedimentos. Esta também foi uma das disciplinas consolidadas no contexto de especialização da história natural.

Se antes os fósseis já constituíam coleções de história natural e eram analisados anatomicamente para classificação de seres, foi no século XIX que a paleontologia se estabeleceu como disciplina autônoma no cenário científico. Inicialmente, ganhou reconhecimento graças à crescente importância da bioestratigrafia no cenário científico e político: trata-se da correlação entre as camadas estratigráficas e os fósseis nelas encontrados como método de datação das rochas. Em seguida, com Georges Cuvier, a paleontologia foi se tornando mais e mais sistematizada, graças à sua iniciativa de criação de uma rede de compartilhamento de informações entre pares, que tinha como base sua metodologia de anatomia comparada que possibilitava reconstruir animais a partir de fósseis incompletos. Também graças a Cuvier foi desenvolvida a teoria do Catastrofismo⁹⁷, a partir da qual difundiu-se o entendimento de que os fósseis poderiam dizer respeito a espécies já completamente extintas, só possíveis de serem alcançadas por meio deles⁹⁸. Com o revolucionário livro publicado por Darwin em 1859, que elabora uma nova teoria sobre a origem e evolução da vida ao longo da cronologia da Terra, uma grande novidade afeta os estudos paleontológicos: a partir de “A origem das espécies” é possível,

⁹⁶ O alemão Alfred Wegener no início do século XX já defendia publicamente sua teoria de que os continentes estiveram juntos e depois se separaram (deriva continental). Contudo, uma vez que não conseguiu responder a uma série de questionamentos que sua teoria levantava, como por exemplo quais era o mecanismo responsável pelo movimento dos continentes, a mesma não teve credibilidade no campo científico à época. Só anos mais tarde ela seria recuperada, quando o conhecimento sobre o fundo oceânico - elaborado no contexto da Segunda Guerra Mundial - permitiu elucidar pontos ainda não descobertos por Wegener e estabelecer a teoria da Tectônica de Placas.

⁹⁷ A partir da sucessão biótica, isto é, das mudanças nos organismos encontrados em cada estrato rochoso, Cuvier supôs que os limites entre camadas diriam respeito a um evento catastrófico pontual que teria extinguido os seres vivos de seu tempo e alterado o ambiente (difere, portanto, da corrente uniformitarista, que defendia que a história da Terra era marcada por fenômenos permanentes e cíclicos). Cuvier, porém, era fixista e não acreditava que existia um mecanismo de evolução/modificação dos seres vivos. Embora alguns pesquisadores - como Lamarck - não o adotassem, o fixismo era o paradigma preponderante durante a primeira metade do século XIX.

⁹⁸ Antes, fósseis considerados diferentes dos seres vivos existentes à época geralmente não eram interpretados como resultado da extinção completa da espécie: existia o entendimento de que estes seres estariam vivendo em regiões remotas do planeta. Tampouco havia a ideia de Catastrofismo e fixismo.

então, pensar em uma história progressiva da vida na Terra, em que os fósseis passam a ser analisados como evidências que revelam diferentes estágios desse longo processo.

Como é possível perceber, a especialização do conhecimento ao mesmo tempo que permitiu mergulhos cada vez mais aprofundados em objetos de estudos específicos, analisados a partir de métodos e de comunidades científicas particulares, tem como consequência o estabelecimento de saberes cada vez mais compartimentados. Parte-se do entendimento de que investigar cada parte em profundidade é a melhor forma de conhecer-se o todo. Enquanto no período anterior a história natural englobava de maneira ampla e dialogal os aspectos físicos, biológicos e geológicos da natureza, o especialista a partir do século XIX desenvolveria sua carreira de forma introvertida, com dificuldade de articular conhecimentos para além de sua área de domínio.

2.1.3 Um novo paradigma

Contudo, já há algumas décadas o paradigma científico mecanicista - segundo o qual a produção do conhecimento é compartimentada em diferentes disciplinas especializadas estanques - vem sendo substituído pelo paradigma ecossistêmico, mais complexo, interdisciplinar e processual. Este defende que a compreensão da realidade pode se dar de maneira mais apurada quando articulamos diferentes conhecimentos

Analisando a história do pensamento científico, identifica-se que por muitos anos o paradigma mecanicista imperou como forma de interpretar a realidade - sobretudo a partir do século XIX, quando é observada uma extrema fragmentação do conhecimento, que levou à separação definitiva entre ser humano (sujeito) e natureza (objeto). Sob influência de pensadores como Descartes, Galileu, Leibniz e Isaac Newton, a percepção iluminista se baseava em uma *physis* ordenada, que funciona como um relógio sincronizado (GONÇALVES, 2006, p.100). Desta forma, a ciência era produzida em disciplinas estanques, extremamente especializadas, mas que pouco se associavam umas com as outras. Natureza e cultura eram entendidas como objetos de estudo distantes, como se não existissem em relação. Ao mesmo tempo, outras formas de conhecimento que não o da ciência moderna, produzido dentro da lógica acadêmica consagrada, deixavam de ser validadas.

No decorrer do século XX, “Ao reducionismo atomístico-individualista até então dominante e que procurava o indivíduo e a substância indivisível opõe-se agora o sistema holista. Onde reinava o indivíduo, reina agora o todo [...]” (GONÇALVES, 2006, p. 60). Gradualmente, a ideia de sistema passaria a permear diferentes áreas do

conhecimento, como as noções de sistema social, sistema atômico, sistema molecular, sistema urbano, entre outros. É também graças à perspectiva holística que a ideia do ser humano como parte da natureza ganha espaço. Trata-se de um primeiro passo para a reconciliação de saberes compartimentados por uma lógica iluminista. Contudo, críticas também surgiram uma vez que, para alguns autores, no holismo o reducionismo do pensamento em relação à “parte” foi substituído por um reducionismo em favor do “todo”.

Nos últimos anos, podemos observar no meio científico a emergência de uma nova forma de interpretar a realidade, considerando-a em complexidade - um construto em que nem o “todo” nem a “parte” são mais importantes, mas sim entendidos como um conjunto de sistemas em relação. Esta nova percepção da realidade evidencia a “interdependência dos fenômenos físicos, biológicos, psicológicos, culturais, econômicos e político-institucionais, faz com que o mundo seja visto pela concepção sistêmica em termos de relações e de integração” (MILIOLI, 2007, p.78).

Tal visão aflorou graças à emergência do movimento ecológico, que despontou na década de 1960, assim como tantos outros movimentos sociais (das mulheres, dos negros, e outros), que criticavam não apenas o modo de produção capitalista, mas principalmente o seu estilo de vida - como os movimentos operários característicos do início do século XX. Em outras palavras: a ênfase foi deslocada das análises macro em relação à História e ao plano temporal, para as questões do cotidiano, para o “aqui e agora” (GONÇALVES, 2006, p.11-12)⁹⁹.

O texto de Geraldo Milioli (2007) “O pensamento ecossistêmico para uma visão de sociedade e natureza e para o gerenciamento integrado de recursos” traça um panorama das características do pensamento ecossistêmico¹⁰⁰ e sobre o que ele

⁹⁹ Internacionalmente, o contexto histórico-cultural em que despontou o movimento ecológico é marcado pela divulgação nos meios de comunicação em massa da Guerra do Vietnã, que era diariamente televisionada nos lares de todo o ocidente; ao mesmo tempo em que ocorria uma crise entre URSS e China no bloco socialista. Tais acontecimentos repercutiam socialmente e levavam a diferentes críticas ao modo de vida da época, sendo o movimento hippie um dos mais emblemáticos. No caso do Brasil, o movimento ecológico manifestou-se na década de 1970, quando a busca por investimento do capital internacional se colocou como estratégia para a industrialização e desenvolvimento do Brasil. Em um país que não possuía um histórico de proteção dos seus elementos naturais explorados, a pressão ambientalista que crescia internacionalmente teve como consequência o elencar de condições com viés preservacionista para a realização de investimentos em nosso território (GONÇALVES, 2006, p. 12-15).

¹⁰⁰ Entre as principais diretrizes para uma abordagem ecossistêmica estão, segundo Dearden e Mitchell (1998, p.183 apud Milioli 2007, p.83), as seguintes: esta inclui todo o sistema, não apenas suas partes; tem ênfase no inter-relacionamento entre elementos; percebe o ecossistema como naturalmente dinâmico; sugere que existem limites para as atividades humanas, ao pensar conceitos como “condução de capacidades”, “poder de recuperação” e “sustentabilidade”; pensa o ambiente a partir de uma larga definição: natural, físico, econômico, social e cultural; reúne atividades rurais e urbanas; está mais fundamentada em unidades geográficas naturais do que em limites políticos; engloba diferentes níveis de atividade: local, regional, nacional e internacional; percebe o ser humano como parte da natureza; valoriza a importância de outras espécies, não apenas do ser humano, assim como as futuras gerações, para

representou para o campo científico na atualidade; uma verdadeira revolução, que impacta a forma como interpretamos a realidade em uma perspectiva macro, mas também tendo implicações no nosso cotidiano em nível pessoal e institucional. Explora-se, então, “uma perspectiva teórica a partir da dinâmica, da incerteza, da diversidade e da complexidade” (MILIOLI, 2007, p.79) - isto é, considerando as constantes transformações como parte do seu objeto, o que implica em uma análise processual.

Edgard Morin é um dos mais importantes pensadores contemporâneos sobre a complexidade. A partir de sua crítica à noção de ecossistema até então desenvolvida pela ecologia, que considerava apenas o ambiente físico (sistema abiótico) e os seres vivos (sistema biótico) que nele existem e interagem, enfatiza a complexidade dos ecossistemas, formulando um novo construto, que ele denominou *pensamento ecossistêmico* (MILIOLI, 2007, p.80). Morin propõe pensar o próprio ser humano enquanto sistema - um sistema aberto dependente de seu exterior - e incluí-lo como parte do escopo de análise do pensamento ecossistêmico.

Com essa reflexão, passa-se a considerar não apenas o ecossistema natural, mas também o ecossistema sócio-urbano.

Este ecossistema sócio-urbano não é senão a sociedade moderna considerada do ponto de vista ecológico, ou seja, do ponto de vista dos indivíduos, grupos, instituições, e etc, que estão, no interior, em relação de sistema aberto ao ecossistema.

[...]

O ecossistema sócio-urbano compreende também elementos e sistemas vivos constitutivos do meio natural: clima, atmosfera, subsolo, microorganismos vegetais e animais; este ecossistema nutre-se energeticamente dos alimentos extraídos do ecossistema natural [...] confirmam o caráter ecológico do meio urbano e a sua dependência inelutável relativamente à natureza e aumentam a sua complexidade sistêmica. (MORIN, 1984, p.98-99 apud MILIOLI, 2007, p.81).

Pensar a realidade como conjunto de sistemas complexos significa que não podemos entendê-la se a fragmentarmos em pedaços desassociados do todo, o que inviabilizaria o seu o entendimento. Devemos pensá-la a partir de sua organização e das relações existentes. Agora, a ideia de natureza passa a incorporar também o próprio ser humano e sua cultura, só podendo ser compreendida quando pensamos todos os elementos em relação, interação e integração. Morin defende que uma realidade complexa demanda um pensamento complexo - e com isso a ciência clássica, fundamentada em uma visão reducionista, não é mais suficiente para dar

além das presentes; é fundamentada na ética: nesta abordagem, o progresso é mensurado pela qualidade das relações entre os sistemas natural, social e econômico.

conta do pensamento contemporâneo¹⁰¹. As noções de pluralidade e complexidade dos sistemas biológicos, físicos e antropossociológicos na contemporaneidade precisam, então, de um novo paradigma que trabalhe a razão aberta, isto é, evolutiva, residual, complexa e dialógica (ESTRADA, 2009, p.86).

Torna-se evidente que, sem um princípio de inteligibilidade que leve à apreensão do uno na diversidade e da diversidade no uno, somos incapazes de conceber a originalidade do sistema, pois o “sistema é uma unidade que vem da diversidade, que liga a diversidade, que comporia a diversidade, que organiza a diversidade, que produz a diversidade” (MORIN, 2001a, p. 139). (ESTRADA, 2009, p.89)

Segundo Morin, a hiperespecialização¹⁰², resultante do paradigma mecanicista, é inadequada para enfrentar realidades e problemas que atualmente se revelam cada vez mais “polidisciplinares, transversais, multidimensionais, transnacionais, globais, planetários” (MORIN, 2021, p.13), impedindo-nos de perceber o global (que fica fragmentado) e o essencial (que é dissolvido). Essas disciplinas foram concebidas na lógica de simplificar¹⁰³ o complexo, separar o que está ligado e decompor sem recompor, eliminando tudo o que causa contradição no entendimento da Realidade, uma vez nesta lógica o conhecimento é tido como verificável e determinado¹⁰⁴.

A organização das áreas de conhecimento é sempre realizada a partir de operações de ligação e de separação, análise e síntese. Contudo, o paradigma mecanicista privilegiou a separação e a análise em detrimento da ligação e da síntese. Chegou o momento de conceber o que une, situando esses conhecimentos em seu contexto. “O desenvolvimento da aptidão para contextualizar tende a produzir a

¹⁰¹ Aqui consideramos a contemporaneidade no contexto da teoria da comunicação, que se refere à condição atual da sociedade, caracterizada pela presença de narrativas modais, não lineares e complexas. Essas narrativas fazem uso do hipertexto e levantam questões em vez de apresentar uma representação unívoca da realidade. Na contemporaneidade, a realidade é apreendida como multifacetada e a comunicação visa, então, refletir a diversidade de perspectivas e experiências existentes.

¹⁰² “ou seja, a especialização que se fecha em si mesma sem permitir sua integração em uma problemática global ou em uma concepção de conjunto do objeto do qual ela considera apenas um aspecto ou uma parte” (MORIN, 2021, p.13).

¹⁰³ “A simplificação aplicava-se a esses fenômenos por separação e redução. A primeira isola os objetos não só uns dos outros, mas também do seu ambiente e do seu observador. É no mesmo movimento que o pensamento separatista isola as disciplinas umas das outras e insulariza a ciência na sociedade. A redução unifica aquilo que é diverso ou múltiplo, que àquilo que é elementar, quer àquilo que é quantificável. Assim, o pensamento redutor atribui a “verdadeira” realidade não às totalidades, mas aos elementos; não às qualidades, mas às medidas; não aos seres e aos entes, mas aos enunciados formalizáveis e matematizáveis” (MORIN, 2005, p.27).

¹⁰⁴ “Para esse paradigma, a realidade profunda do universo é obedecer a uma lei simples e ser constituída de unidades elementares simples. A complexidade, isto é, a multiplicidade, a confusão, a desordem misturada à ordem, o aumento das singularidades, tudo isso é só aparência. Por trás dessa complexidade aparente existe uma ordem simples que resolve tudo. [...] Por trás das aparências, o verdadeiro universo é ordenado e racional” (MORIN, 2005, p.212). Já para o pensamento complexo, o universo de fenômenos é composto, simultaneamente, por ordem, desordem e organização: “A ordem da Natureza não é mais constituída de leis anônimas que governam de modo superior e exterior os corpos do universo. Ela se forma ao mesmo tempo em que se formam os primeiros corpos materiais, as partículas; ela se desenvolve ao mesmo tempo em que produzem interações nucleares eletromagnéticas, gravitacionais entre os corpos. A ordem, a desordem e a organização se desenvolvem junto, conflitual e cooperativamente, e de qualquer modo, inseparavelmente” (ibid., p.216).

emergência de um pensamento “ecologizante”, no sentido em que situa todo acontecimento, informação ou conhecimento em relação de inseparabilidade com seu meio ambiente - cultural, social, econômico, político e, é claro, natural” (ibid., p. 24-25). Neste sentido, se estabelece um pensamento complexo, que considera a multidimensionalidade¹⁰⁵ dos fenômenos, as relações e “inter-retro-ações” entre eles e seus contextos, pensando ao mesmo tempo a parte e o todo. O pensamento complexo visa, então, apreender o “que é tecido junto” (o que significa complexo em seu uso original, termo utilizado por Morin). Significa, ao mesmo tempo, abordar a unidade e a multiplicidade, percebendo a realidade em suas múltiplas dimensões e relações.

Cada vez mais, os desafios de nossa era confrontam a complexidade.

Efetivamente, a inteligência que só sabe separar fragmenta o complexo do mundo em pedaços separados, fraciona os problemas, unidimensionaliza o multidimensional. Atrofia as possibilidades de compreensão e reflexão, eliminando assim as oportunidades de um julgamento corretivo ou de uma visão a longo prazo. Sua insuficiência para tratar nossos problemas mais graves constitui um dos mais graves problemas que enfrentamos. De modo que, quanto mais os problemas se tornam multidimensionais, maior a incapacidade de pensar a multidimensionalidade; quanto mais a crise progride, mais progride a incapacidade de pensar a crise; quanto mais planetários tornam-se os problemas, mais impensáveis eles se tornam. Uma inteligência incapaz de perceber o contexto e o complexo planetário fica cega, inconsciente e irresponsável. Assim, os desenvolvimentos disciplinares das ciências não só trouxeram as vantagens da divisão do trabalho, mas também os inconvenientes da superespecialização, do confinamento e do despedaçamento do saber. Não só produziram o conhecimento e a elucidação, mas também a ignorância e a cegueira (ibid., p.14-15).

Isto significaria implementar uma reforma de pensamento que fosse ao mesmo tempo uma reforma do modo como se constrói o conhecimento científico. O objetivo seria promover maior integração entre diferentes disciplinas, inclusive entre as ciências naturais e as humanidades, de maneira a possibilitar refletir sobre as suas relações. Tal mudança não deve se limitar ao nível programático, mas sim deve ser levada a nível paradigmático. Isto porque é o paradigma que impera sobre as mentes, estabelecendo relações lógicas e conceitos dominantes que regem as concepções de mundo e as teorias científicas desenvolvidas a partir de seus fundamentos¹⁰⁶.

O paradigma desempenha um papel ao mesmo tempo subterrâneo e soberano em qualquer teoria, doutrina ou ideologia. O paradigma é

¹⁰⁵ Unidades complexas - por exemplo, a sociedade, o ser humano - são consideradas multidimensionais: a sociedade comporta dimensões histórica, econômica, sociológica e muitas outras; o ser humano é ser biológico, psíquico, social, afetivo e tantos outros (MORIN, 2001, p.38). Morin considera que o conhecimento pertinente deve considerar tal caráter e considerar as interações entre as diferentes dimensões.

¹⁰⁶ Ou seja, o conhecimento científico não é reflexo das leis da natureza, mas é relacionado às condições bioantropológicas do conhecimento e ao enraizamento cultural, histórico e social de suas teorias (MORIN, 2005, p.25).

inconsciente, mas irriga o pensamento consciente, controla-o e, neste sentido, é também supraconsciente (MORIN, 2001, p.26).

Morin chama de o “grande paradigma do Ocidente” aquele formulado por Descartes a partir do século XVII. A partir deste, sujeito-objeto, espírito-matéria, finalidade-causalidade, qualidade-quantidade e ainda outras dicotomias que separam a filosofia da pesquisa objetiva se impõem; e perduram até hoje em nossa forma de ver a realidade através de uma dualidade inconciliável, isto é, por meio da disjunção (MORIN, 2001, p.26). Desta forma, a conciliação entre sujeito e objeto é também uma característica a ser buscada por meio do pensamento complexo.

Se os conhecimentos fragmentados servem a um uso técnico, estes “não conseguem conjugar-se para alimentar um pensamento capaz de considerar a situação humana no âmago da vida, na terra, no mundo, e de enfrentar os grandes desafios de nossa época”. (MORIN, 2021, p.17). Assim, “os grandes problemas humanos desaparecem em benefício dos problemas técnicos particulares” (MORIN, 2001, p.43). O conhecimento de uso técnico é distante do cidadão não especialista. Esta dinâmica tem de ser revista, uma vez que o cidadão tem o direito de acessar os conhecimentos pertinentes e conceber uma visão globalizante sobre a realidade, de maneira que a complexidade das questões contemporâneas possa ser por ele apreendida. Soma-se ainda ao problema a noção de enfraquecimento do senso de responsabilidade e de solidariedade. Com a compartimentação extrema das especialidades, cada um se vê como responsável por sua pequena parcela de saber/tarefa, o que resulta no enfraquecimento dos elos com seus concidadãos (MORIN, 2021, p.18). A reforma do pensamento, então, teria “consequências existenciais, éticas e cívicas” (ibid., p.97) e deve reforçar um sentimento de filiação a nível nacional, continental e planetário, formando-se cidadãos que se sintam solidários e responsáveis (ibid., p. 74).

Em outro texto, Morin defende a necessidade de transmitir ao cidadão sua tríplice condição de indivíduo-sociedade-espécie: “Qualquer desenvolvimento verdadeiramente humano deve comportar também o desenvolvimento conjunto das autonomias individuais, das solidariedades comunitárias e da consciência de pertencimento à espécie humana” (MORIN, 2015, p.157), como resultado, se estabeleceria uma relação de controle mútuo entre sociedade e indivíduo - que se daria na forma da democracia - e haveria uma vontade de exercer a cidadania terrena.

Partimos do entendimento que cada sociedade forja para si seu entendimento de natureza, isto é: o conceito de natureza é social, não se trata de um conceito natural. É um conceito que impacta diretamente a produção do conhecimento e o modo de vida, uma vez que “Constitui um dos pilares através do

qual os homens erguem as suas relações sociais, sua produção material e espiritual, enfim, a sua cultura” (GONÇALVES, 2006, p.23). A transição para o pensamento ecológico e complexo - difundindo-se novas concepções sobre a natureza - torna-se cada vez mais urgente, graças à necessidade de repensar os modos de vida para continuidade da nossa espécie e do planeta, pois vivemos um momento de crise ecológica sem igual, em que os limites planetários vêm sendo superados em proporções jamais vistas antes¹⁰⁷.

Desta forma, se buscamos atualizar o discurso científico, é importante uma aproximação a esse novo paradigma. Defendemos, com isso, que essa atualização englobaria questões tais como: a inter-relação entre as diferentes disciplinas científicas (transdisciplinaridade) antes consolidadas - atuando em conjunto para uma interpretação mais complexa da realidade; o entendimento da realidade a partir da interdependência das partes com o todo, mas também vice-versa, e a partir da retroalimentação de causa e efeito (causalidade circular); o reconhecimento do conhecimento como algo construído, influenciado por seu contexto e que pode portar contradições; aproximação sujeito e objeto e a valorização da diversidade, inclusive diversidade de produção de conhecimentos, reconhecendo também os saberes produzidos fora da estrutura acadêmica, como o etnoconhecimento.

Em resumo: o pensamento complexo, ecossistêmico, propõe unir novamente o que foi antes segmentado, reconhecendo a unidade e diversidade, os contextos e as relações. Ele é capaz de reforçar os elos entre sociedade-indivíduo-planeta. Porém, para que estas mudanças sejam possíveis, necessitamos de uma reforma paradigmática, iniciada mas ainda longe de ser completamente alcançada. Esta só se dará quando for incorporada por nossas instituições de ensino, as quais poderão formar cidadãos capazes de operar os problemas da contemporaneidade a partir do complexo. Neste contexto, acreditamos que os museus podem contribuir para uma aproximação a este paradigma, modulando suas narrativas de modo plural, na intenção de buscar atingir diferentes segmentos sociais.

¹⁰⁷ Considera-se que já ultrapassamos seis dos nove limites planetários identificados como essenciais para manter a estabilidade da Terra. Estes limites estão associados aos subsistemas ou processos biofísicos do planeta e foram publicados pela primeira vez em 2009 por um grupo internacional de cientistas liderados por Johan Rockström, do Centro de Resiliência de Estocolmo, e são: mudança climática, aumento nos níveis de fósforo e nitrogênio nos fluxos biogeoquímicos, redução das fontes de água doce, mudanças no uso da terra, perda de biodiversidade, poluição química, acidificação dos oceanos, esgotamento do ozônio estratosférico, carregamento atmosférico com aerossóis. Em estudo inédito publicado em setembro de 2023, identificou-se que destes apenas os últimos três ainda não tiveram seus limites superados. Entende-se que humanidade vem causando impactos globais em uma escala de tempo jamais vista, perturbando um equilíbrio sistêmico que demorou milhares de anos para ser atingido. Por estes motivos, está em discussão na comunidade científica se estaríamos vivendo uma nova época geológica - o Antropoceno - em que o homem seria o principal motor das mudanças planetárias em curso.

2.2 A História Natural contada pelo Museu de Ciência

As origens dos museus de história natural remontam ao século XVI - período correspondente, em Foucault, à época Renascentista. Neste momento, tornou-se comum a criação de coleções de curiosidades do mundo natural e de artefatos culturais provenientes de diferentes partes do mundo, reunidos para fins de estudo ou por pessoas de muitos recursos financeiros, como governantes e nobres (SOLER, 2015, p. 27). Tais objetos posteriormente constituiriam centros de pesquisa. Ambas as finalidades coexistiam durante o período e influenciaram a forma como a história natural era conhecida. Trata-se do período da expansão marítima, em que o contato com terras desconhecidas, habitadas por populações e elementos naturais tidos como novidades, levaram à popularização de coleções de objetos provenientes destes contextos. Tais coleções causavam maravilhamento ao mesmo tempo em que despertavam a curiosidade (PAIS, 2013, p.43-44). Desta forma, o universo do colecionamento se estabelece, não ficando circunscrito à reunião de peças curiosas em gabinetes e jardins¹⁰⁸, mas também envolvendo a realização de encontros, permutas e demonstrações entre seus entusiastas (VEITENHEIMER-MENDES; FÁBIAN; SILVA, 2009, p.191).

Os gabinetes de curiosidades foram um modo hegemônico de organizar coleções até o início do século XVIII. Reunindo esqueletos, fósseis, autômatos, espécimes vegetais e minerais, pinturas, objetos arqueológicos, armas, relógios, entre outros, eram locais desenvolvidos para um público erudito (SCHIELE, 2008, p. 27). Os gabinetes existentes se organizavam em diferentes eixos: *Artificialia* (artefatos, frutos da ação humana), *Naturalia* (representantes dos três reinos naturais), *Scientifica* (instrumentos para o estudo do mundo e do universo), *Memorabilia* (objetos dignos de lembrança), *Mirabilia* (objetos admiráveis, que valem ser observados) e *Exotica* (objetos de origens longínquas) (RANGEL, 2013, p.410). “Nestes espaços era celebrado o anormal, o bizarro e até mesmo o imaginário, como cornos e ossos, que se diziam ser de unicórnios, assassinos e gigantes, além de múmias e fragmentos humanos” (SOLER, 2015, p.27).

¹⁰⁸ Tornaram-se populares à época os jardins medicinais ou botânicos, geralmente relacionados às faculdades de medicina, uma vez que as plantas eram a base da maior parte dos medicamentos. Estes também eram coleções de espécimes naturais, porém conservadas em vida. Em alguns casos, aos jardins seriam incorporados museus de história natural, como em Pisa, quando o duque Ferdinando I organizou um museu em 1590 no jardim botânico da cidade; e Paris, onde o Museu de História Natural (em funcionamento até hoje) seria fundado formalmente em 1793, porém com origem remontando ao Jardim Real das Plantas Medicinais, posterior Jardim do Rei, criado por Luís XIII em 1635.

Figura 09 - A coleção de Ferrante Imperato, em Nápoles



Fonte: Imperato, 1599, s.p.

Durante a época clássica o uso dos gabinetes de curiosidades toma outra dimensão. Conhecer já não significava apenas possuir (SOLER, 2015, p. 28). Assim, a partir do século XVII e por todo o século XVIII são realizados empreendimentos de pesquisa e organização de coleções, marcando o início das coleções científicas¹⁰⁹. Neste contexto, difundiam-se guias para a classificação e cuidados de coleções. Este é um reflexo da mente observadora, classificatória e investigativa do historiador natural da época clássica - estudada na primeira parte deste capítulo - obcecado em descrever os seres naturais, organizá-los na escala contínua de seres e perceber as relações de identidades e diferenças entre eles. Desta forma, os espaços, antes agregadores de curiosidades de diferentes tipos, se tornam locais de elaboração e disseminação de conhecimentos sobre o mundo natural.

O século XVIII será considerado o “século da classificação”, em muito influenciado pelo sistema de classificação de Lineu, que se popularizou no período e influenciou a forma como as coleções eram coletadas, organizadas, conservadas e

¹⁰⁹ Entre as instituições que salvaguardavam coleções de história natural já no século XVII podemos citar: *Roman College Museum*, *Academy of Lynx-Eyed* em Roma, *Royal Society* em Londres e *Paris Academy of Sciences* (VEITENHEIMER-MENDES, FÁBIAN, SILVA, 2009, p.192).

estudadas¹¹⁰ (SOLER, 2015, p.29).

Os chifres de unicórnio e os esqueletos de sereia foram, aos poucos, banidos das coleções, sendo substituídos por peças representativas de séries, de estruturas ou de funções orgânicas. A nova curiosidade científica não se detém mais naquilo que é único e estranho, mas no que é exemplar. Ao final do século XVIII, a ciência assume seu caráter mais pragmático, utilitarista e especializado, não havendo mais espaço para as “curiosidades”. As coleções especializam-se de acordo com a lógica intrínseca de cada uma de suas séries: os minerais se organizam a partir dos ângulos dos cristais, as plantas por critérios morfológicos e os animais pelas funções exercidas por seus órgãos constitutivos (ibid., p 29-30).

Despedida dos elementos mágicos que habitaram as coleções durante a época renascentista e início da época clássica, as coleções dos museus de história natural¹¹¹ tradicionalmente vão se constituir dos seres físicos pertencentes aos reinos naturais estabelecidos à época, visando representar o contínuo natural descrito e organizado pelos cientistas em atividade. Em relação ao Reino Vegetal, foram constituídas coleções botânicas - que poderiam corresponder a coleções vivas (como os jardins botânicos) ou de espécimes preservados (como herbários, xilotecas, carpotecas e palinotecas).

Para o Reino Animal, é nas coleções zoológicas que seria representada a diversidade destes seres - podendo incluir animais mortos preservados ou vivos e também produtos de sua atividade (como por exemplo, ninhos, sedas, entre outros). No que diz respeito ao Reino Mineral, estabeleceram-se coleções mineralógicas e geológicas, que incluíam minerais, minérios, gemas, rochas e sedimentos de diferentes localidades, além de meteoritos. Já as coleções paleontológicas são um caso à parte, pois podem dizer respeito aos Reinos Vegetal ou Animal, a depender do exemplar fóssil em questão, mas por serem constituídas de material inorgânico (rochas), inicialmente integraram as coleções de geologia e mineralogia. Porém, uma vez que se deu o estabelecimento da paleontologia como disciplina autônoma (ao longo do século seguinte), foram se constituindo coleções independentes, onde estes vestígios do processo evolutivo ganham relevância e recebem uma curadoria especializada. Esse conjunto de coleções serviram amplamente de base para o desenvolvimento do pensamento científico emergente à época, que em contrapartida

¹¹⁰ [...] l'ordre, la détermination et un certain état des objets, sont des conditions indispensables pour qu'une collection de ce genre ait le degré d'utilité qui peut la rendre précieuse et lui mériter un grand intérêt [...]. On voit, en effet, souvent des collections d'histoire naturelle dont l'objet en quelque sorte est de former spectacle et peut-être d'offrir une image de la richesse et du luxe du propriétaire [...] des collections telles que je viens de les décrire ne sont utiles à rien; elles constituent de simples cabinets de curiosités, et non de vrais cabinets d'histoire naturelle” (LAMARCK, 1790, apud VAN PRÄET, s.p., 2012

¹¹¹ Algumas das instituições surgidas neste contexto: o primeiro museu universitário, fundado em Basel no ano de 1671; o Museu Ashmoleano em Oxford, em 1683; o Museu Britânico em 1753, fundado após a compra pelo Parlamento da coleção de ciências naturais de Hans Sloane; e o Louvre em 1793, após a Revolução Francesa (SCHIELE, 2008, p.28).

elaborou métodos de classificação sobre estes elementos naturais, isto é, em uma retroalimentação constante.

Foi também no século XVIII, no contexto da Revolução Francesa, que as coleções privadas começaram a se tornar públicas. Entende-se que as valiosas coleções, antes de conhecimento exclusivo de poucos, poderiam servir de instrução e lazer para a população, ao mesmo tempo que serviriam ao propósito de reforçar uma identidade nacional ao celebrar a riqueza natural e cultural das coleções de um país. A noção do patrimônio enquanto bem público, o papel educativo dos museus e o entendimento do museu como local de salvaguarda patrimonial são legados do período que permanecem na museologia contemporânea (VEITENHEIMER-MENDES; FÁBIAN; SILVA, 2009, p.194).

Porém, se analisarmos o que o público encontrava nestes locais, nos depararemos com coleções inteiramente exibidas, incluindo objetos repetidos ou de pouco interesse para um público não especializado, ainda que classificados por gêneros e espécies, no caso de espécimes biológicos, e por suas características intrínsecas ou origem geográfica, no caso de minerais. Não existia uma seleção de objetos com fins comunicacionais ou educativos. Os estudiosos que tinham como objetivo entender o mundo natural se empenhavam para reunir e conservar uma grande quantidade de evidências que materializasse o conhecimento em construção, pretendendo exibi-las ao público para sua própria instrução - as funções museológicas de conservação, exposição e educação passam a ser vinculadas (SCHIELE, 2008, p.28).

A mudança para a época chamada por Foucault de *época moderna* também trouxe desdobramentos no campo científico e do patrimônio. Com o advento do século XIX e da especialização do conhecimento que foi sua característica, os museus também se especializaram. Observa-se que houve, no período, uma explosão de museus de diferentes tipos. Não é sem motivo que este é conhecido na literatura da museologia como “o século de ouro” dos museus europeus. Esta expansão incluiu os museus de história natural - locais em que, na época, se dava o desenvolvimento de várias ciências: reuniam coleções a partir das quais era possível a investigação sobre os elementos naturais¹¹².

No contexto da América do Sul, o período marca o surgimento dos primeiros museus na região. O mais antigo deles é o Museu Nacional/UFRJ, museu de história

¹¹² As coleções de história natural são a base das pesquisas sobre bio e geodiversidade: “[...] cada coleção é única e irreproduzível, uma vez que suas amostras representam indivíduos biológicos e momentos únicos na história dos ecossistemas amostrados, no espaço e no tempo. A individualidade e importância científica destas coleções as tornam um patrimônio pelo qual a sociedade deve zelar, através de instituições mantenedoras” (VEITENHEIMER-MENDES; FÁBIAN; SILVA, 2009, p.201).

natural criado em 1818 por decreto real. Na segunda metade do século, o Museu Paraense Emílio Goeldi (1866), o Museu Paranaense (1883) e o Museu Paulista (1895) são também criados com vocações e coleções relacionadas à história natural. Nos países vizinhos, o fenômeno pode ser igualmente verificado, com a criação do Museo Argentino de Ciencias Naturales (1823), Museo Nacional de Colombia (1823), Museo Nacional de Historia Natural do Chile (1830) e Museo de Historia Natural do Uruguai (1837) (VEITENHEIMER-MENDES; FÁBIAN; SILVA, 2009, p.195).

Se até meados do século XIX os museus expunham a totalidade de suas coleções, e por isso refletiam de forma precisa a organização sistemática adotada nos campos científicos em desenvolvimento, a partir do final do século alguns museus começaram a adotar em suas exposições um posicionamento sintético sobre a realidade, tendência que continuaria a ser adotada nos séculos XX e XXI (SCHIELE, 2008, p.29).

Schiele (2008, p. 29) identifica 3 motivos que acarretaram tal segmentação da coleção: o significativo crescimento dos acervos - resultado da exploração do planeta durante o século XIX; o desenvolvimento das próprias ciências, que a partir da Teoria Evolutiva de Darwin e Wallace passa a ter uma perspectiva sintética, em contraste à lógica puramente classificatória anterior; a vocação educativa dos museus que era posta em pauta, o que significava pensar a comunicação científica como parte da exposição.

Van Praët (2008, p.15) entende que a perspectiva sintética adotada a partir das recentes atualizações do campo científico não se deu apenas pelo advento da Teoria da Evolução, mas também pelo surgimento das disciplinas ecologia e fisiologia. O autor cita entre os trabalhos científicos que levaram à transferência do interesse dos estudiosos da descrição dos objetos para os processos aos quais eles se relacionam - isto é, dos produtos aos processos naturais - a obra de Lamarck, que desde 1809 analisou as relações das espécies através do tempo; a obra de Darwin, difundida amplamente na segunda metade do século XIX; os conceitos fisiológicos de Claude Bernard; e os conceitos de ecologia desenvolvidos no último terço do século por Haeckel. Tais concepções novas estariam presentes nas galerias expositivas - entendidas como locais de educação pública. Com isso, podemos afirmar que as exposições dos museus se mantiveram atualizadas com as novas concepções das ciências naturais. Como exemplo, van Praët (2012, s.p.) cita uma exposição de paleontologia em Paris na década de 1880 onde os fósseis não estavam organizados de forma sistemática, mas sim de acordo com as correlações da natureza (“*des enchainements de la Nature*”).

É neste contexto do final do século XIX que o impasse conservação *versus* comunicação em museus se impõe como questão para a comunidade científica: se as exposições deveriam instruir o público e para isso eram desenvolvidos dioramas e novas articulações temáticas entre os objetos, não seria prudente romper totalmente com a classificação científica da coleção, que alimentava cotidianamente pesquisas, para tal fim. Surgiu, então, uma divisão entre a forma em que os espécimes expostos eram organizados e a forma em que os demais exemplares eram estudados (SOLER, 2015, p.31-32). Deste modo dispunha-se de exposições com espécimes representativos dos reinos naturais, que poderiam ser arranjados da melhor maneira para permitir a desejada difusão de conhecimentos ao mesmo tempo em que a maior quantidade de peças figuraria nas reservas para acesso dos especialistas por elas responsáveis.

No que diz respeito às estratégias comunicacionais utilizadas, os museus de história natural puderam se libertar para conceber exposições que desenvolvessem temas específicos junto ao público. Assim, as exposições poderiam ter mais qualidade em sua missão de divulgação científica. Entretanto, ainda encontramos museus de história natural com suas galerias de exposições povoadas com uma grande quantidade de acervo, ou seja: museus que se recusam a adotar as metodologias museográficas desenvolvidas a partir do final do século XIX e universalizadas ao longo do século XX.

É nesta época que os dioramas passam a ser usados. Espécimes preparados de forma artística são colocados em seu contexto natural com fins didáticos. A estratégia se tornou um grande sucesso dos museus de história natural, uma vez que aproximam o público de ambientes não conhecidos, ao mesmo tempo em que sensibilizam para questões relacionadas à conservação ambiental. A partir deste recurso, objetos que estariam apresentados independentemente, dentro de outras lógicas organizadoras, passam a ser exibidos de maneira que o visitante compreenda espontaneamente seus vínculos físicos, cronológicos e simbólicos (DAVALLON; GRANDMONT; SCHIELE, 1992, p.107).

Com o objetivo de tornar a natureza algo espetacular¹¹³ para os olhos do visitante, o uso de dioramas acelerou a mudança de ênfase da lógica da pesquisa para a da comunicação (SCHIELE, 2008, p. 29). Porém, como observa Van Prät (2012, s.p.), tais dioramas eram organizados não com espécimes selecionados da coleção, mas sim especialmente preparados para fins cenográficos. Este recurso

¹¹³ O diorama é, ao mesmo tempo, uma cena realista baseada no conhecimento científico disponível e uma cena construída artificialmente com vistas ao encantamento, muitas vezes assumindo um caráter de exotização e dramaticidade da dinâmica nele representado, como por exemplo em cenas de caça e luta (DAVALLON; GRANDMONT; SCHIELE, 1992, p.107).

afastava o visitante do fazer científico, ao não permitir que ele e o especialista se debruçassem sobre um objeto comum: a exposição aberta ao público apresenta as conclusões prontas dos idealizadores da exposição, em contraposição ao trabalho científico, que parte sempre da verificação de hipóteses levantadas continuamente. Desta forma, como consequência negativa da divisão entre uma coleção exposta ao público e uma coleção de acesso especializado, rompeu-se definitivamente a identidade entre coleção e exposição. O especialista de determinado tema continuaria a se dedicar cotidianamente aos objetos sob sua guarda, subsídio para suas pesquisas e publicações, enquanto os objetos expostos ao público ficavam em segundo plano. Da mesma forma, as atividades de pesquisa das instituições ficariam apagadas da sua interface mais pública - a exposição - agora focada em materializar conceitos e temas que apresentam o conhecimento como dado, em vez de ser colocado como reflexo de uma pesquisa em construção.

Ao estudar o século XIX, cabe mencionar o surgimento dos museus de ciência e tecnologia¹¹⁴. Ainda que analisar tal categoria não seja objetivo de nossa tese, a aparição desses museus reflete a forma como a ciência era vista socialmente no período e tem futuros desdobramentos nas tendências comunicacionais nos museus de ciências como um todo. A origem desses museus está relacionada ao contexto da época¹¹⁵, quando a população podia acompanhar as grandes invenções do século XIX que revolucionaram o dia-a-dia (eletricidade, telefone, fonógrafo, entre outros), percebendo a ciência como sendo aplicada para propósitos nobres de desenvolvimento e também práticos do cotidiano. Segundo Schiele (2008, p. 30-31), os fatores que serviram para consolidar no pensamento público a associação entre ciência e tecnologia foram: o desenvolvimento do pensamento científico, que conferiu grande destaque às ciências naturais; a emergência dos gabinetes de física e química, surgidos no século XVIII, baseados na espetacularização da ciência e na realização de

¹¹⁴ Alguns exemplos de instituições desta tipologia surgidos no período: *South Kensington Museum* (1857), fruto da primeira exposição universal, de 1851, que deu origem ao que é hoje denominado Museu de Ciências de Londres (*Science Museum of London*); Museu de Ciência e Tecnologia de Viena (*Technisches Museum Wien*, 1909); Palácio da Descoberta (*Palais de la Découverte*, 1937), criado na ocasião da exposição universal do mesmo ano em Paris.

¹¹⁵ Para Granato e Lourenço (2010, p. 7-9), a origem dos museus de técnicas é dividida em três linhagens que se inter-relacionam. Uma delas, surgida na segunda metade do século XIX, diz respeito aos museus de uma comunidade, região ou país. Seu contexto de formação é o da revolução industrial, do despontar das noções de nação e estado-nação, do acesso a bens culturais por parte da burguesia e das grandes exposições universais, como mencionado acima. Uma linhagem mais antiga, porém, que se desenvolve paralelamente a esta, é a dos museus associados à formação relacionada às ciências, técnicas, indústrias e engenharias. Suas origens remetem aos gabinetes de filosofia natural das universidades, sociedades científicas e palácios dos séculos XVII e XVIII; e continuam nos séculos subsequentes, tendo como papel instruir e entreter uma parcela muito limitada da população. A terceira linhagem tem início no final do século XIX e início do XX e se refere aos museus de ciência e técnica dedicados à divulgação científica para o público geral, em grande parte a partir de elementos de interatividade, como o *Urania* de Berlim e o *Palais de la Découverte* de Paris. A diversidade de museus de ciência e técnica existentes hoje é fruto destas diferentes origens, que ao longo dos anos passaram por aproximações de diferentes naturezas.

experimentos práticos para dialogar com o público; por fim, o destaque que as exposições universais - surgidas no contexto da revolução industrial - conferiram à tecnologia, celebrando-a como em grande parte responsável pelo progresso da humanidade, ao mesmo tempo que se propunham a ser acessíveis ao grande público e instrutivas¹¹⁶. Muitos museus surgidos no período herdaram objetos ou até mesmo prédios oriundos das exposições universais, além de herdar também características relacionadas ao modo de apresentação dos objetos: exibições espetacularizadas, fruto da relação com as escolas, desejo de educar e ao mesmo tempo entreter; otimização do fluxo de circulação nas exposições (contavam com grandes espaços de exibição muitas vezes construídos para tal fim, isto é, arquitetura e exposição eram pensadas juntas); e agrupamento de objetos por temática, de forma sintética, ao invés de uma classificação por categorias.

2.2.1 Visão ecossistêmica: o meio ambiente entra no museu

Os museus de ciência e tecnologia surgiram em meados do século XIX e continuaram populares no século XX, refletindo a admiração que a opinião pública tinha pelos avanços científicos, portadores do progresso e promotores da educação. Porém, uma mudança significativa ocorreu nas últimas décadas do século XX: enquanto a ciência do século XIX e início do século XX era exaltada, a partir dos anos 1960-70 a relação entre sociedade e ciência mudaria drasticamente, com a ciência passando a ser portadora de más notícias e alvo de críticas severas. O modo de vida ocidental, conquistado por meio do desenvolvimento tecnológico e científico passou a ser apontado como o responsável por inúmeras crises ambientais e políticas.

Tendo “a jornada da humanidade” como ideia orientadora, Koster lembra que “a civilização deve esforçar-se por manter um equilíbrio ecológico com o mundo que habita”, porque a humanidade - a espécie humana - e a Terra têm uma história comum que começou há 4,5 mil milhões de anos atrás. No entanto, à medida que o impacto das atividades humanas no ambiente e nas sociedades se acelera, chegou o momento de mudar de rumo e de repensar a nossa forma de fazer as coisas. É responsabilidade dos museus serem esta consciência. O seu trabalho será facilitado se contribuírem, com outros, para a integração da cultura científica na compreensão geral da cultura e para a elevação do nível da cultura científica e tecnológica do público (SCHIELE; KOSTER (org), 1998, p. 137, tradução nossa)¹¹⁷.

¹¹⁶ As exposições universais incluíam visitas guiadas, palestras em vários idiomas e estratégias de recreação para atrair a atenção do público.

¹¹⁷ *Avec pour idée directrice "le voyage de l'humanité", Koster rappelle que "la civilisation doit s'efforcer de maintenir un équilibre écologique avec le monde qu'elle habite", car l'humanité – l'espèce humaine – et la Terre ont une histoire commune qui a commencé il y a 4,5 milliards d'années. Or, comme s'accélère l'impact des activités humaines tant sur l'environnement que sur les sociétés, le moment est venu d'infléchir la course et de repenser nos façons de faire. Il est de la responsabilité des musées d'être cette*

Hoje a sensação que se mantém é: enquanto humanidade, fizemos algo de errado no passado e temos que mudar nossa atitude. A sociedade não informada e não crítica, que acreditava cegamente no progresso e nas promessas de uma burguesia preocupada em aumentar seus lucros e que viu se estabelecer, ao mesmo tempo, uma grande desigualdade social e a destruição de nossos bens naturais, faz parte do passado. Agora, a complexidade da sociedade contemporânea demanda atores sociais bem informados, que compreendam os desafios científicos e tecnológicos em curso. Desta forma, cidadão e cientista se aproximam, em suas preocupações comuns.

E que outro espaço público poderia ser tão disponível para discutir essas questões, se não os museus? Os museus são lugares onde é possível transformar, afetar, fazer repensar o conhecimento - esse é o seu papel enquanto espaço público de educação não-formal¹¹⁸. Se a educação pública é entendida como sua vocação desde o final do século XVIII, a partir da década de 1960 seu papel educativo passa a incluir uma atitude de empoderamento do cidadão. Não se limita a aproximar o público de sua memória, fazê-lo conhecer um patrimônio passado e presente, mas permite-lhe atuar no presente, lidando com situações urgentes, tendo em vista a construção de um futuro melhor.

Não é sem propósito que em 1974 o Conselho Internacional de Museus (ICOM) entende como parte da definição de museu a missão de atender as demandas da sua comunidade:

O museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço **da sociedade e de seu desenvolvimento**, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe, para fins de estudo, educação e diversão, provas materiais do homem e do seu ambiente (ICOM, 1974, tradução nossa, grifo nosso)¹¹⁹.

Davallon, Grandmont e Schiele (1992), irão analisar que os museus ficaram aquém do desejado no que se refere à disseminação das pautas ambientais. Segundo estes autores, as demais mídias - como a televisão - estavam muito mais empenhadas

conscience. Leur travail sera facilité s'ils contribuent, avec d'autres, à l'intégration de la culture scientifique dans l'acception générale de la culture et à l'élévation du niveau de culture scientifique et technologique du public.

¹¹⁸ É importante pontuar que no decorrer do século XX os museus vão paulatinamente perdendo seu espaço enquanto local de ponta na produção científica. Esta função é assumida por outros lugares, como laboratórios, institutos de pesquisa e universidades. Nos museus de história natural, porém, é valorizada a vocação educativa, principalmente enquanto espaço de apoio ao ensino formal (VALENTE; CAZELLI; ALVES, 2005, p.186). Com isso, a função de divulgação científica ganha mais importância.

¹¹⁹ *A museum is a non-profit making, permanent institution in the service of the society and its development, and open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates, and exhibits, for purposes of study, education and enjoyment, material evidence of man and his environment.*

em uma rápida divulgação do discurso ecossistêmico¹²⁰. Com todo o seu potencial, os museus teriam permanecido despercebidos em suas ações de sensibilização ecológica, ainda que possamos identificar diferentes iniciativas do campo para se manterem atualizados em relação à questão ambiental¹²¹. Os autores observam, portanto, que não se trata de uma falta de interesse na causa, mas de uma dificuldade em se reinventar frente a uma mudança de mentalidade que obrigava o museu a se repensar. Os museus passaram a ter que lidar com assuntos da atualidade que demandavam urgência, que precisam de uma atualização constante e que apresentam perspectivas conflitantes. Enquanto antes sua atitude estava voltada para a conservação de um patrimônio reconhecido socialmente, com as questões ambientais surgidas nas décadas de 1960-70, os museus de ciências precisaram rever sua missão, sua filosofia e suas práticas.

A questão ambiental não é, portanto, um simples tema a ser incorporado nas exposições. É um conceito incorporado a nível social e que leva ao reexame da nossa sociedade e, por conseguinte, dos museus¹²². Neste contexto, a oportunidade dos museus é justamente marcar seu diferencial em relação às demais mídias: na visita do museu o público tem a oportunidade de se relacionar diretamente com registros do patrimônio natural tão discutido, criando-se uma relação única com o meio ambiente mediada por esse patrimônio reconhecido, salvaguardado, pesquisado e ali apresentado de maneira cuidadosamente pensada. O museu, assim, faz a mediação entre o meio ambiente e seu público¹²³.

A abordagem ambiental, portanto, relacionada à lógica sistêmica, reflete a interdependência de diferentes campos do saber, uma vez que não é mais possível entender o todo por meio da observação de suas partes. Os seres naturais conservados e mostrados nas exposições fazem parte de seu ecossistema, mas não podem representar seu todo - que inclui também os fluxos, a energia, a dinâmica, todos estes elementos que não podem ser contidos em uma coleção; mas que podem ser representados de inúmeras maneiras por meio de recursos museográficos.

¹²⁰ Tais mídias são mais habituadas a lidar com informações dinâmicas. Estas, porém, lidam mais com a informação relacionada a acontecimentos do que com o conhecimento (Davallon; Grandmont; Schiele, 1992, p.73).

¹²¹ Podemos citar; a criação de um comitê pela Associação Americana de Museus (AAM) na década de 1960 para analisar as ações que os museus poderiam realizar em relação aos problemas ambientais, a realização de uma conferência sobre museus e meio ambiente pelo ICOM em 1972, entre outras.

¹²² É importante dizer que o pensamento ecossistêmico, por mais que seja mais obviamente explicitado nos museus de ciências - em especial o museu de história natural - não se limita a esta tipologia. Isto se dá por ser uma mudança de paradigma em relação como pensamos a realidade e o modo de vida ocidental, desta forma, suas reflexões extrapolam os muros das ciências ditas da natureza e impactam também as ciências humanas e sociais.

¹²³ O meio ambiente é entendido como um patrimônio virtual, entre o que está parcialmente perdido e o que deve ser preservado para o futuro (ibid., p.73).

A exposição, congrega, assim, a visibilidade de objetos que pertencem aos ambientes com a invisibilidade dos processos ali explicitados e explicados: desta forma, o museu concilia o visível e o invisível. Não são mais apenas os objetos em reserva técnica que devem ser preservados (a porção visível e musealizada do ambiente), mas sim o complexo emaranhado de relações da realidade natural na qual tais seres participam e ali, no museu, representam. O patrimônio não está mais confinado no museu, mas também à sua volta (DAVALLON; GRANDMONT; SCHIELE, 1992, p. 55-56).

É característica deste período o alargamento da noção de patrimônio para o patrimônio integral. Esta expansão se deu inicialmente da noção de patrimônio cultural para patrimônio natural¹²⁴ e também da noção de patrimônio como conjunto de objetos para monumentos e sítios e, posteriormente, para parques e ambientes naturais. (Ibid., p.69-71). Podemos citar Yellowstone, o primeiro Parque Nacional do mundo, fundado em 1872, que em 1978 foi declarado Patrimônio Mundial pela Unesco. Também o surgimento dos ecomuseus na década de 1970, em que destacamos a fundação do emblemático Ecomuseu de Creusot Montceau-les-Mines, em 1974, liderada por Georges Henri Rivière e Marcel Evrard¹²⁵.

Para os autores (ibid., p. 95-96), a museologia ambiental - conceito assim denominado por eles - se manifesta de diferentes formas em cada museu: alguns estarão mais focados na conservação de espécies e na apresentação das mudanças ambientais em curso; outros irão situar os seres em seu ecossistema natural para evidenciar a dinâmica da natureza (como o Biodomo¹²⁶); outros, ainda, irão explorar uma abordagem mais política, ao se entenderem como motor de mudança social frente a situações de risco. Em resumo, podemos analisar que desponta a partir dos

¹²⁴ O patrimônio natural foi definido pela primeira vez em 1972, na convenção do patrimônio mundial, cultural e natural da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), como: "Os monumentos naturais constituídos por formações físicas e biológicas ou por grupos de tais formações com valor universal excepcional do ponto de vista estético ou científico; as formações geológicas e fisiográficas e as zonas estritamente delimitadas que constituem *habitat* de espécies animais e vegetais ameaçadas, com valor universal excepcional do ponto de vista da ciência ou da conservação; os locais de interesse naturais ou zonas naturais estritamente delimitadas, com valor universal excepcional do ponto de vista da ciência, conservação ou beleza natural" (UNESCO, 1972, p. 2).

¹²⁵ A relação entre homem e ambiente, porém, é diferente nos parques naturais e ecomuseus. Enquanto que no primeiro é necessário conter um ambiente em local protegido, em que sofrerá a mínima intervenção humana, no segundo o ambiente é tratado em sua relação com a população ali vivente, enquanto território, o ambiente é visto - para além de sua faceta natural - como fator social (Davallon; Grandmont; Schiele, 1992, p.68).

¹²⁶ O Biodomo, localizado em Montreal e inaugurado em 1992, é citado na bibliografia da área por ter explorado uma nova forma de representação de ambientes: no lugar de diorama estáticos, optou-se pela reconstituição viva de ambientes, in vivo e *in situ*. Esta escolha não foi óbvia: durante a sua criação, foi discutido o uso de taxidermias versus o uso de animais vivos. Os defensores das primeiras argumentavam pela sua facilidade de manutenção e de representação de uma maior quantidade de seres. Por fim, venceu a segunda opção, que argumentava que em um local que se pretende criar um discurso pela preservação da vida, seria contraditório exibir animais mortos (Op. Cit., p. 108).

anos 1970 uma museologia que aposta no desenvolvimento do conhecimento, ao mesmo tempo em que questiona os processos em curso que impactam a qualidade de vida e se dirige aos cidadãos, com vistas à transformação de atitudes e ao estímulo da consciência sobre a realidade.

Identificados como os temas mais comuns relacionados à questão ambiental, os autores apontam em primeiro lugar os ecossistemas locais ou regionais, descrevendo as espécies ameaçadas e seus habitats, enfatizando a importância da biodiversidade e a sua fragilidade; e em segundo lugar o tema da degradação ambiental em vigor, enormemente afetada pela ação humana, em geral acompanhada de medidas que podem ser adotadas para mitigar os impactos causados (ibid., p.104-105). Podemos analisar, então, que aparece de um lado a natureza - rica, frágil e necessária - que sem o fator humano atinge seu equilíbrio; e de outro, a natureza degradada, quando a humanidade entra em cena.

Porém, como garantir que os museus estarão de fato difundindo um discurso preocupado com o bem coletivo? Muitos interesses entram em jogo, como o de patrocinadores, líderes políticos no poder, comunidades não tradicionais a serem consultadas, muitas vezes não existindo consenso entre estes diferentes agentes. A própria ciência é subordinada a interesses próprios que colocam sob o holofote certas questões, em detrimento de outras.

Fica em questão, ainda, o modo de apresentar tais dilemas. Em uma sociedade cada vez mais propensa ao compartilhamento de *fake news* e à pseudociência, como denunciar os problemas ideológicos por trás do fazer científico sem colocar em questão a própria ciência? Como compartilhar com demais comunidades o status de legitimidade do discurso, mantendo uma relevância para as instituições modernas? Frente a tamanhos impasses, os museus não devem escapar de explicitar tais incongruências, mostrando a realidade enquanto complexa e auxiliando o público a entender suas diferentes facetas (multidimensionalidade) para tomar um posicionamento próprio. Desta forma, cabe aos museus de ciências incorporar esse discurso reflexivo em suas agendas, de maneira a se manterem relevantes socialmente e afinados com os questionamentos trazidos por seus visitantes. Isto significa que os museus devem perceber-se como verdadeiros espaços públicos, proposta que vigora no ICOM desde os anos 1960 e que em Cameron (1971) corresponderia a atuar o museu como fórum. É justamente esta mudança de atitude, colocando o público como prioridade dos museus, que marca as últimas décadas do século XX.

Pesquisas de público preocupadas em conhecer aqueles que visitam os museus e seus interesses, programas educativos, ações culturais intra e extramuros,

entre outras atividades, são desenvolvidas com vistas a criar uma relação próxima entre público e museu. “Os visitantes de hoje querem ser ouvidos. Além do mais, eles querem ser atores e exercer o direito de falar. O resultado é um profundo reexame da missão do museu, sua relação tradicional com a cultura e seus mediadores geralmente designados” (SCHIELE, 2008, p.36, tradução nossa)¹²⁷.

Desenvolver estratégias que ao mesmo tempo mantenham um entusiasmo pelo museu já consolidado e aproximem grupos tradicionalmente marginalizados é um dos grandes desafios dos museus contemporâneos. Faz-se necessária, portanto, uma dinâmica de negociação, conciliando métodos de comunicação tradicionais, já utilizados nos museus há muitas décadas, com novos métodos, focados no diálogo aberto entre museu e público. Recomenda-se, então, colocar o foco nas necessidades dos visitantes e criar oportunidades de participação e compartilhamento na experiência de visita (VALENTE; CAZELLI; ALVES, 2005, p.197-198).

Isto significa abandonar a visão da comunicação enquanto transmissão de uma mensagem do polo emissor ao receptor, buscando-se evitar ruídos entre eles, para um entendimento da comunicação como um processo aberto (conforme analisada no capítulo 1 desta Tese). Ora, se alargamos esse entendimento para a comunicação, considerando a interpretação do próprio receptor como parte fundamental do processo de comunicação - isto é, na relação - também temos que alargá-lo para o modo como percebemos o processo de aquisição de conhecimento, pois ele parte de uma atividade comunicativa, de compartilhamento de conteúdos. No que se refere à divulgação científica Fayard defende:

Em relação aos dispositivos tradicionais de comunicação da divulgação científica, este último quarto de século presenciou uma espécie de revolução copernicana. (...) Deste modo, passamos de uma estratégia direta, iniciada a partir dos conteúdos e que privilegia o emissor, a uma estratégia de inspiração indireta baseada na relação e que privilegia o receptor; em outras palavras, passamos de uma lógica de difusão a uma lógica de comunicação na qual a eficácia se valora com base na recepção”. (FAYARD, 1999, p.10 apud MARANDINO, 2001, p. 103).

Aqui não se trata de uma transposição de mensagem entre o polo que tudo sabe e o polo que passivamente absorve as mensagens: o receptor participa ativamente da construção de significados. Esta elaboração acontece a partir do que o público já conhece, por isso, é importante que os museus estabeleçam pontes com a visão e a experiência de mundo que o visitante traz consigo (GIORDAN, 1998).

Com efeito, qualquer apropriação de conhecimento, seja comportamento, abordagem, conhecimento ou metac conhecimento, é

¹²⁷ *Today's visitors want to be heard. What's more, they want to be actors and to exercise the right to speak. The result is a profound re-examination of the museum's mission, its traditional relationship to culture, and its generally designated mediators.*

uma extensão do conhecimento prévio que fornece o quadro para questionar, referenciar e significar e, ao mesmo tempo, romper com eles, pelo menos por desvio ou transformação do questionamento. O educando aprende tanto “graças a”, como escreve Gagné, “começando de” (Ausubel) e “com” (Piaget) e ao mesmo tempo “contra” (Bachelard) o conhecimento funcional na “cabeça” do aprendiz (GIORDAN, 1998, p.191, tradução nossa)¹²⁸.

Uma aprendizagem bem-sucedida é uma transformação de concepções, mobilizadas através da busca de respostas para um questionamento. Isto é, necessita que o sujeito-aprendiz realize operações que levem ao confronto das informações disponíveis na situação comunicacional/de aprendizagem com o seu conhecimento prévio, ressignificando o já conhecido com vistas a resolver as questões que lhe forem colocadas.

É neste cenário que surgem os centros de ciência, com o *Exploratorium* de San Francisco e o *Ontario Science Centre* (1969). Segundo Schiele (2008, p.32-33) estas teriam sido as primeiras instituições a mudar completamente o foco para o visitante: até então a comunicação era uma ferramenta utilizada para divulgar o conhecimento científico, cerne dos museus de ciências; a partir deste momento, a comunicação se torna principal objetivo, de maneira a despertar um interesse genuíno pela ciência, seus métodos e seus processos¹²⁹. Nesse contexto, o papel dos divulgadores ganha destaque: eles passam a reivindicar o papel de mediadores entre os especialistas e o público geral.

Outra mudança advinda do período e que se efetivou nos centros de ciência foi o uso da interatividade e da tecnologia educacional (o que incluía, na época, o audiovisual) como método para alavancar o processo de aprendizagem, e cujos resultados foram comprovados por meio de estudos. Com isso, houve uma aproximação entre escola e museu, ao mesmo tempo que diferentes formas de aprendizagem podiam ser atendidas, empoderando o aluno neste processo. Tendo este cenário em conta, os centros de ciência já desde a década de 1970 foram pedagogicamente formulados, buscando formas inovadoras de transmissão de conhecimentos e convidando o visitante a uma participação ativa, por meio da manipulação, interação e descobrimento. Essa fórmula continua sendo aplicada até os

¹²⁸ *En effet, toute appropriation de savoir, qu'il s'agisse de comportement, de démarche, de connaissance ou de métasavoir, se situe dans le prolongement des acquis antérieurs qui fournissent le cadre de questionnement, de référence et de signification, et dans le même temps par rupture avec eux, du moins par détour ou transformation du questionnement. L'apprenant apprend à la fois "grâce à", comme l'écrit Gagné, "à partir de" (Ausubel) et "avec" (Piaget) et en même temps "contre" (Bachelard) les savoirs fonctionnels dans la "tête" de l'apprenant.*

¹²⁹ “É importante lembrar que esses centros não são as únicas fontes não-formais de aquisição de informações científicas. Existem, entre outros, os programas de televisão e as matérias publicadas em jornais e revistas. A reunião dos distintos canais de divulgação científica passa a representar, para a sociedade, um caminho para melhorar seu entendimento sobre o universo científico, reforçando a ligação entre informação, entretenimento e aprendizagem” (VALENTE; CAZELLI; ALVES, 2005, p.190).

dias de hoje, incluindo novas multimídias, em diferentes tipos de museus, que buscam criar um ambiente comunicativo multissensorial para despertar o interesse do visitante (SCHIELE, 2008, p.33-34).

Essa tendência comunicacional pode ser observada recentemente inclusive em museus de história natural, foco de nosso estudo. Porém, uma análise crítica nos revela que ainda se encontram ressalvas para assumir tal atitude nos museus mais tradicionais. Uma primeira questão é o foco existente na exibição de acervos originais: objetos a partir dos quais é produzido o conhecimento científico; o compromisso com a sua salvaguarda os confina em vitrines ou suportes expográficos distantes do acesso do público. Outra questão é a resistência em dar poderes ao profissional da comunicação em museus e da educação, que desempenha o papel de mediador entre conhecimento científico e público¹³⁰. Em grande parte destas instituições, os especialistas nas disciplinas científicas relacionadas ao acervo são os curadores não só das coleções - documentando-as, pesquisando-as e conservando-as - mas também assumem o papel de curadores de exposições. No caso do Brasil e demais países do terceiro mundo, um agravante é a falta de recursos para os museus, que limita as escolhas de dispositivos de interatividade (analógicos ou digitais), uma vez que a manipulação constante exige um investimento em sua manutenção.

2.2.2 Reflexões sobre o museu contemporâneo de história natural

Podemos identificar, portanto, que a partir das últimas décadas do século XX e durante os anos já transcorridos do século XXI, as questões sociais em voga despertam a necessidade de reformulação da narrativa dos museus, especialmente no que se refere aos museus de ciências. Isto se deve tanto aos já referidos problemas ambientais - que demonstram que o almejado progresso técnico-industrial obtido por meio do desenvolvimento científico trouxe questões não apenas para a humanidade, mas para todo o planeta - como também à “era da informação” ora em curso, em que o consumo de informações cresce exponencialmente, ao mesmo tempo em que se torna possível transpassar fronteiras geográficas e temporais na comunicação. Como consequência, temos indivíduos que desejam se colocar no mundo, manifestando opiniões e agindo sobre a realidade. Neste contexto, os museus se apresentam como locais que disponibilizam informação para subsidiar este processo de reflexão crítica.

¹³⁰ Observamos que as exposições podem ser também motores para a produção de novos conhecimentos científicos, não estando apenas subordinada a apresentar saberes previamente constituídos. Lewestein e Allison-Brunnell (1998, p.172) trazem exemplos de exposições desenvolvidas nos Estados Unidos em que pesquisas inéditas tiveram que ser realizadas para subsidiar uma narrativa expográfica pensada pela equipe de exposições, que gerou a construção de um novo conhecimento paleontológico e biológico, visto que levou o olhar dos museus citados para questões até então não vislumbradas pelo seu corpo científico.

Que tipo de educação científica contribuirá para a tomada de decisão dos cidadãos? Em face da complexidade de relações que caracteriza esse cenário, é claro que a aquisição, por parte dos alunos, de um grande número de fatos, conceitos e teorias científicas não satisfaz mais as reais necessidades de formação das futuras gerações. A educação científica deve, entre outros aspectos, possibilitar que os estudantes obtenham algumas idéias de como as investigações científicas são conduzidas (Jenkins, 1999) e ganhem habilidade para tomada de decisões nas discussões sociocientíficas (VALENTE; CAZELLI; ALVES, 2005, p.196).

Desta forma, preparar cidadãos - e não mais preparar jovens para se tornarem futuros cientistas - passa a ser o foco social dos museus e espaços de ciências. Com isto, surgem múltiplas questões: Que tipo de conhecimento nos é útil no contexto contemporâneo? A interatividade como estratégia comunicacional ainda faz sentido? Sendo tão necessário incorporar as questões críticas atuais ao discurso museológico, como transformar temas tão densos e por vezes contraditórios em palatáveis? Será que nossos museus de história natural vêm se atualizando?

De fato, podemos pensar em uma mudança de atitude: se inicialmente o visitante se conformaria com a contemplação de objetos, graças às tendências de interação que se popularizaram ao longo do século passado, ele espera, agora, poder participar ativamente em uma exposição. Porém, com as questões colocadas anteriormente, não basta apenas acionar uma estratégia de interatividade vazia. Se bem é verdade que em uma era da digitalização da realidade, por vezes exposições espetaculares que lançam mão da tecnologia - como por exemplo, a projeção em larga escala de pinturas em um ambiente - fazem sucesso por si mesmas¹³¹, se queremos manter nossos museus como espaços de relevância social frente à complexidade contemporânea, desempenhando um papel que nenhum outro aparelho cultural consegue desempenhar, é incontornável explorar uma reflexão crítica sobre a realidade.

Refletindo sobre o uso das tecnologias interativas, o ritmo acelerado do desenvolvimento tecnológico digital das últimas décadas nos faz perceber que tais recursos estão cada vez mais disponíveis, com o cidadão podendo acessá-los do conforto de sua casa, em trânsito para o trabalho ou em qualquer outro local, com

¹³¹ Exposições atuais que usam mão de novidades tecnológicas podem atrair um público não interessado no conteúdo da exposição em si, mas sim na aproximação com tais recursos que são entendidos como oportunidade de experimentação do novo. Paralelos podem ser feitos com o período de surgimento dos museus de ciência e técnica, no século XIX, quando o encantamento do público com as tecnologias industriais e mecânicas de seu tempo os levavam para exposições onde podiam encontrar maquinários engenhosos desconhecidos e curiosos, ao mesmo tempo com que se sentiam pertencentes a um tempo de inovação jamais antes visto

simples toques em seu *smartphone*¹³². Isso significa dizer que não tanto o apertar de botões ou interação com demais suportes tecnológicos, mas a experiência vivencial construída em uma exposição é o foco de uma museologia contemporânea (visão defendida no campo desde os anos 1970, perdurando até hoje, mesmo com o atual *boom* tecnológico). Sua riqueza está em congregar diferentes suportes que não seriam colocados em diálogo em outro contexto, unindo arte, ciência, tecnologia; materializando processos a partir de objetos; explorando diferentes níveis de sensibilidade do visitante.

O museu é em si um microcosmo, um universo sistêmico onde as relações se originam das combinações de todos esses signos - e a linguagem do museu será, assim, uma síntese de realidades retiradas do mundo e das realidades do museu. E ao admitirmos para o museu a possibilidade de uma linguagem própria, é possível procurar a compreensão dos vários níveis dessa linguagem, expressa através do discurso estético, técnico e político que elabora (SCHEINER, 1994, p.44, tradução nossa)¹³³.

Universo sistêmico fundamentado nas diferentes relações que o compõem, o museu contemporâneo atualizado caminha na direção de uma representação complexa da realidade. Não visa mais compreender o ser humano a partir de si mesmo, em uma abordagem meramente antropocêntrica, assim como não pretende entender a natureza como subjugada a nós, mas sim entender a ambos como parte de um grande sistema universal: [...] “Não bastam fragmentos, o museu agora quer totalidade, interações, interfaces. O museu quer ouvir a música do Universo” (ibid., p.45, tradução nossa)¹³⁴.

Para refletir sobre a atualização dos museus de ciências usaremos Schiele (1998, p. 355-357), que analisa diferentes gerações destes museus para entender de que maneira estes materializam e concebem suas narrativas sobre o mundo natural: a do objeto, a da interatividade, a do partido sistêmico. Para o autor, o primeiro momento dos museus de ciências seria correspondente a uma geração de museus voltados para as coleções e com exposições centradas em objetos científicos, apresentados como tendo valor por si mesmos e onde o público se limita a observá-los. A segunda

¹³² “Si plusieurs reprochent aux expositions à fort contenu didactique textuel leur aspect “murs imprimés” (book on the wall) et préfèrent à ce média la lecture individuelle d’un livre bien illustré, il est aussi légitime de questionner le bien-fondé d’une visite d’exposition reposant très majoritairement sur des supports informatiques dont les messages se diffuseraient facilement sur l’inforoute. La commodité d’un accès à volonté et au foyer compense en bonne partie la perte de certains plaisirs reliés à la sociabilité d’une visite” (MONTPETIT, 1998, p.186).

¹³³ The museum is in itself a microcosm, a systemic universe where relationships originate from combinations of all those signs - and the museum language will be, thus, a synthesis of realities taken from the world and from the realities of the museum. And as we admit for the museum the possibility of a proper language, it is possible to search for the understanding of the various levels of such language, express through the aesthetic, technical and political discourse it elaborates.

¹³⁴ Fragments are not enough, the museum now wants totality, interactions, interfaces. The museum wants to listen to the music of the Universe.

geração de museus se configura como local de integração entre público e ciência, promovendo a socialização dos conhecimentos. É neste momento que aparece a interatividade como ferramenta de aproximação com o público, com o objetivo de superar a passividade intrínseca aos museus da primeira geração para despertar o interesse do público. O terceiro momento dos museus de ciências demonstra uma vontade de superar a visão fragmentada de mundo provocada pelas especialidades científicas. Faz-se menção às representações dos ecossistemas, cujas abordagens são amplas, relacionando diferentes saberes científicos sobre os ambientes e ressaltando as diferentes conexões presentes na natureza. A dinâmica e diversidade da vida são evidenciadas, como por exemplo, no caso do Biodomo. Não se busca apenas a interatividade pura, mas uma experiência vivencial completa. Nesta última geração, haveria uma aproximação com a abordagem ecossistêmica, isto é, com o paradigma emergente ao longo dos anos 1960, que permanece ainda hoje como a melhor estratégia de comunicação com os públicos. O visitante é entendido como cidadão com poder de ação em diferentes esferas, um ator social. Esta abordagem sistêmica e interdisciplinar tem tudo para instituir-se nos museus de história natural, permitindo o desenvolvimento de novos olhares sobre seus acervos, atualizando seus discursos, e colocando-os a serviço das principais questões contemporâneas. Concordamos que esta seria a abordagem mais afinada com o paradigma ecossistêmico, a partir da qual os museus poderiam contribuir ativamente para a participação do cidadão e transformação de suas atitudes.

Montpetit (1998, p. 181-183) percebe também uma mudança de atitude em museus de ciência, que vêm se distanciando de uma pura acumulação de objetos para uma atitude democrática. Assim, com base em concepções de mundo compartilhadas, passam a conceber temas abordados a partir de recursos contextualizadores, sugerir conceitos, mostrar e testar os fenômenos comunicados, tudo isto com vistas a envolver o visitante e oferecer a eles experiências relevantes. É o que o autor define como alteração de uma exposição informativa para uma exposição interpretativa: a ênfase é dada ao visitante, envolvendo-o de forma ativa e relacionando-o com o seu cotidiano. Nesses museus, todos os recursos (objetos, textos, imagens, multimídia) estão disponibilizados com vistas a sensibilizar o público e a tornar o discurso significativo para ele.

Podemos relacionar a noção de “exposição informativa” e “exposição interpretativa” defendidas por Montpetit com a análise de Marandino (2001), onde esta versa sobre a concepção do discurso expositivo e as estratégias empregadas para dar vida a ele. A tese parte do conceito de discurso pedagógico elaborado por Bernstein para pensar como se dá a elaboração do discurso expositivo. A autora entende este

como “um discurso recontextualizador, com uma lógica própria a qual está voltada para a divulgação e/ou educação através de uma mídia de espaço, sendo que outros discursos também entram no jogo para sua constituição” (MARANDINO, 2001, p.390).

No caso dos museus de ciências, o discurso científico é realocado a partir das operações de recontextualização elaboradas pelo que a autora denomina discurso expositivo - por meio das quais este incorpora seus próprios princípios seletivos, que se relacionam com a dimensão temporal, espacial e com a *musealia*, resultando na organização da narrativa da exposição.

Analisando as escolhas dos elementos constituintes da exposição, Marandino percebe que eles se relacionam com os seus propósitos e com o grau de liberdade que se deseja conferir ao visitante: no contexto de museus de ciências, enquanto os objetos autênticos permitem estimular a observação e a interpretação própria do visitante¹³⁵, é essencial o uso de dispositivos mediadores para orientar o visitante em direção a algum dos sentidos desejados de serem comunicados a partir deles; além destes, o uso de objetos de divulgação (aparatos multimídias, interativos, entre outros)¹³⁶ são também recomendados para concretizar os anseios educativos destes espaços. “O uso consciente de estratégias que possam articular liberdades de leituras e interpretações, mas que, ao mesmo tempo, ofereça possibilidades na direção da compreensão correta de conceitos e fenômenos científicos, parece ser o grande percurso a ser enfrentado pelos museus de ciência que optam por uma abordagem educativa” (ibid., p. 392). Tendo esta análise em conta, acreditamos que as estratégias citadas para a recontextualização do discurso científico (dispositivos mediadores, objetos de divulgação e até a mediação humana) devem ser adotadas por museus de história natural para aproximá-los de seu público e permitir leituras aproximadas das complexas questões contemporâneas, sem que isso signifique perder sua identidade relacionada à exibição de acervo original. Como vimos, este cumpre ainda sua função enquanto testemunho da realidade, aberto a uma infinita gama de relações e interpretações que são benéficas para a riqueza da experiência expositiva.

É importante também ressaltar que no jogo de poder envolvido na construção da exposição, analisado por Marandino, diferentes discursos fazem parte da

¹³⁵ Van-Präet (1989 apud. MARANDINO, 2001, p.378-379), por exemplo, irá defender que por mais que o uso de novas tecnologias talvez seja mais eficaz na comunicação de novas teorias e a dinâmica dos processos naturais em exposições de ciências, manter os espécimes e instrumentos científicos é importante como forma de manutenção das habilidades de observação e interpretação de elementos da realidade, de maneira que esta habilidade não seja perdida entre as futuras gerações.

¹³⁶ Lourenço (2000, p.74) propõe uma classificação dos objetos em museus de Ciência e Técnica criados para a pesquisa, ensino ou divulgação científica, esta classificação é utilizada por Marandino: 1) Objetos científicos: construídos com o propósito de investigação científica; 2) Objetos pedagógicos: construídos para o ensino da ciência; 3) Objetos de divulgação da ciência: construídos com o objetivo de apresentar os princípios científicos a um público mais vasto.

negociação em processo: o discurso da museologia, o da educação, o do visitante, entre outros. Neste sentido, a autora identifica que quanto mais a proposta conceitual da exposição visa a mediação com o público (exposição interpretativa), mais discursos são acionados e colocados em interação, ficando seus processos recontextualizadores mais perceptíveis; por outro lado, quanto mais a exposição se concentra na transmissão de informações (exposição informativa), mais restritivo é seu discurso na interação com outros discursos, havendo a prevalência da estrutura e da lógica do discurso científico (ibid., p.391-392).

O museólogo e demais profissionais envolvidos no desenvolvimento de uma exposição científica são, então, responsáveis por criar um novo discurso, uma nova estratégia narrativa que corresponda às demandas atuais. Seu trabalho consiste em compreender o discurso científico e depois transpô-lo para a exposição no que se identifica, no campo da Museologia, como “linguagem da exposição” - uma linguagem própria da mídia “museu”, que se constitui na interface entre as diferentes linguagens comunicacionais (ver Scharer, 1991, Scheiner, 1991). Neste processo irá identificar e envolver outras formas discursivas necessárias para o alcance dos objetivos pretendidos, tornando o resultado compreensível e relacionável com o público (MARANDINO, Op. Cit., p.338).

Esta reflexão faz perceber a complexidade de saberes, linguagens e construtos simbólicos envolvidos na elaboração de exposições. Conforme analisado no capítulo 1 desta Tese, defendemos que os museus contemporâneos envolvam em seus discursos, cada vez mais, vozes diversas, promovendo assim o diálogo intercultural. No caso dos museus de história natural, esta atitude é bastante desafiadora tendo em vista a sua relação com a estrutura científica moderna altamente segmentada, o que dificulta a criação de relações intra-científicas (isto é, inter, multi ou transdisciplinares); e seus métodos instituídos, que dificultam a criação de relações extra-científicas (isto é, inibem a validação e diálogo com outros saberes que não os da ciência moderna ocidental). Apesar da dificuldade, acreditamos que é neste movimento que os museus científicos poderão se aproximar do paradigma da complexidade.

Por fim, outra atitude comumente observada nos museus de ciências, já a partir da década de 1980, é a vontade de reconciliar, nas suas exposições, os objetos expostos com a produção científica a eles relacionados, resultando na divulgação do fazer científico enquanto processo em construção e reforçando a imagem dos museus enquanto locais de sua produção. Conforme comentamos anteriormente, a divisão entre coleção exposta ao público e coleção de acesso especializado trouxe como consequência um descolamento entre as atividades de comunicação e pesquisa realizadas em uma mesma instituição. Identificando este problema, museus de

ciências têm criado já desde o século passado estratégias para trazer de novo ao foco o trabalho científico, ligado aos objetos a ele expostos. Em alguns museus é possível observar cientistas trabalhando em cabines envidraçadas, propositalmente dispostas em meio à exposição ou em demais espaços de acesso público - como, por exemplo, o *Exploratorium*, em São Francisco¹³⁷, o *Field Museum*, em Chicago, o *Smithsonian National Museum of Natural History*, em Washington, ou o *Museo Nacional de Historia Natural* de Santiago do Chile. Nestes casos, o próprio labor do cientista ali disposto a ser observado é o recurso explorado: aposta-se na curiosidade do público em relação aos bastidores da ciência, com pesquisadores ou voluntários em espécies de aquários observados em seu expediente. Também a disponibilização de salas de reunião, cursos, programas de treinamento, auditórios, entre outras atividades pode reforçar a imagem destes museus como espaços de produção e divulgação de ciências¹³⁸. Outras estratégias também podem ser adotadas, como a instalação de laboratórios em que o próprio público é convidado a participar de atividades científicas, ou a disponibilização, na exposição, de recursos que instiguem no visitante uma atitude pesquisadora (LEWESTEIN; ALLISON-BRUNNELL, 1998, p.167-168).

Neste contexto, cabe citar que a missão dos museus de história natural vai além do seu caráter de sensibilização pública, acima mencionado. Estes também constituem um repositório da biodiversidade passada e presente, em constante ameaça, e realizam pesquisas sobre a biodiversidade, seus habitats e o equilíbrio ecológico - o que reforça a importância científica e social destes espaços na atualidade (VEITENHEIMER-MENDES; FÁBIAN; SILVA, 2009, p.198).

Se em algum ponto os museus de história natural foram considerados superados, o paradigma ecossistêmico trouxe consigo a oportunidade de sua atualização, não só em relação à museografia, mas à própria abordagem dos museus junto ao visitante (DAVALLON; GRANDMONT; SCHIELE, 1992, p.48). Como resultado final, esperamos museus investidos no presente, que entendam suas atividades - não apenas as exposições, mas em todas as suas frentes públicas - como motores de sensibilização e empoderamento de cidadãos em sua tríplice condição de indivíduo-sociedade-espécie. Parte-se, agora, do conhecimento prévio e da visão da realidade trazidos pelos visitantes, que não se configuram como indivíduos a ser doutrinados dentro dos conteúdos científicos: pelo contrário, são vistos como agentes de mudanças não só desejadas, mas necessárias.

¹³⁷ O *Exploratorium* foi um grande propulsor desta estratégia, uma vez que seu fundador, Frank Oppenheimer, defendia a exibição de diferentes atividades rotineiramente confinadas aos bastidores dos museus - como as de conservação, restauração, armazenamento e desenvolvimento de exposições.

¹³⁸ Este recurso vem sendo utilizado em museus de alguns países, como os Estados Unidos, desde as primeiras décadas do século 20 (SCHEINER, 2020, p.20-21).

A urgência que a crise ambiental nos impõe, em que todo o estilo de vida ocidental é posto em cheque, demanda dos museus uma reinvenção profunda: manter-se estático é assinar o seu desuso. Cabe fazer com que os museus se entendam como mídia em constante atualização, capazes de buscar o diálogo aberto e acessível e reconhecer a diversidade de saberes. E, talvez um dos desafios mais difíceis: apostar na abordagem transdisciplinar como forma de conceber a realidade em sua verdadeira complexidade, olhando além das engessadas caixas das especialidades disciplinares, que impedem de colocar o conhecimento científico atual em diálogo - tanto dos campos disciplinares entre si como também com outros saberes.

CAPÍTULO 3

A HISTÓRIA NATURAL NO MUSEU NACIONAL/UFRJ

3. A HISTÓRIA NATURAL NO MUSEU NACIONAL/UFRJ

Ao longo do século XIX, primeiro o Museu Nacional do Rio de Janeiro e, depois, o conjunto dos museus brasileiros estabeleceram sua contribuição ao processo de institucionalização das Ciências Naturais no Brasil.

Esses *loci* institucionais, constituídos especificamente com o fim de armazenar coleções e permitir o desenvolvimento dos estudos taxonômicos e sistêmicos, testemunharam que não só existiu atividade científica no Brasil no século XIX, no âmbito das Ciências Naturais, como também a quantidade, a qualidade e a continuidade de suas manifestações superaram as expectativas (LOPES, 2009, p. 323).

Com mais de duzentos anos de existência, sendo o museu mais antigo do Brasil em funcionamento, o Museu Nacional tem sua trajetória influenciada pelas diferentes conjunturas históricas, políticas e econômicas que a atravessaram. Além disso, as diferentes tendências referentes à produção de ciência, ao ensino e à relação museu-público também marcam a memória institucional, tendo em vista que desde o século XIX o Museu conjugou em suas dependências as coleções científicas e sua exibição com atividades de pesquisa e de educação formal.

Por esse motivo, acreditamos que o estudo de seu histórico é importante para que esta Tese permita um mergulho na complexidade institucional, evidenciando aspectos que serão relevantes para a análise de suas exposições de história natural no capítulo subsequente. Para isso, o capítulo segue uma organização cronológica, dividida a partir de eventos significativos que identificamos na história do Museu Nacional. O recorte temporal abarca desde sua fundação, em 1818, até o incêndio ocorrido em 2018, uma vez que os eventos posteriores ao incêndio são explorados no capítulo 4. Com isso, esperamos identificar de que maneira a história natural se inseriu na estrutura do Museu nos seus primeiros duzentos anos de existência, por meio do mapeamento da organização de seus departamentos, coleções e exposições - realizado principalmente a partir da análise de seus regulamentos.

Estudando a história do Museu Nacional, e por conseguinte a história dos primeiros museus brasileiros, podemos observar o papel de relevância que ele desempenhou no desenvolvimento das ciências no país, sendo por quase um século a principal instituição brasileira de história natural. Nesse sentido, estamos de acordo com a Tese de Lopes, que defende que “No que se refere às Ciências Naturais, os museus brasileiros não só estiveram particularmente atuantes, como de fato institucionalizaram essas ciências e suas especializações no país” (LOPES, 2009, p.21).

Em nosso estudo, optamos por não considerar a Casa de História Natural, também conhecida como Casa dos Pássaros (1784-1813), como berço do Museu Nacional, uma vez que a finalidade das duas instituições era diferente: enquanto a Casa dos Pássaros serviria como um entreposto criado para o abastecimento da Metrópole com produtos naturais da colônia¹³⁹, o Museu Nacional é já organizado a partir de um modelo metropolitano, universalista (LOPES, 2009, p.40-41), em um período quando a coroa portuguesa instalava em nossas terras aparatos culturais e científicos para promoção do desenvolvimento local, de acordo com os preceitos iluministas ainda influentes à época. Assim, nosso capítulo se inicia no ano de 1818, com o decreto de criação do Museu Real.

Outra iniciativa relacionada ao estudo e ensino da História Natural que também antecedeu o Museu e que deve ser mencionada é a criação, em janeiro de 1818¹⁴⁰, de um gabinete de produtos de Mineralogia e História Natural para as aulas da Academia Real Militar. Posteriormente, há indícios de que parte do acervo desta Academia teria sido transferida para o Museu (LOPES, 2009, p. 28).

¹³⁹ Como pistas do que seriam os produtos naturais enviados à época, D'Almeida e Dantas (2019, p.10-11) realizaram um levantamento sobre envio de materiais biológicos da Colônia à Coroa Portuguesa entre os anos de 1781 e 1788, dos quais provavelmente em parte foram preparados na Casa dos Pássaros. Entre os itens, figuram: pássaros, animais e plantas, descritos genericamente em diversos envios, uma capivara, tucanos (uma primeira remessa de 16 e outra com quantidade não identificada), uma onça, um peixe boi, plantas frutíferas, um pássaro *Angila Calacusso*, um tamanduá, borboletas e outros insetos, animais quadrúpedes e uma coleção de conchas. Destacam-se as tentativas de transportar animais vivos até Lisboa. Tais práticas de remessa de itens naturais, tentativa de aclimação de espécies e sua utilização na metrópole se deram no contexto do Iluminismo europeu, vigente durante o século XVIII, e foram estimuladas pelo naturalista Domenico Vandelli, lente de química e história natural na Universidade de Coimbra, muito influente à época (ibid., p.12). As instruções para remessas de espécimes de história natural à Academia de Ciências de Lisboa (1781), anos depois republicadas como parte do documento que daria as bases para o funcionamento do Museu Real em 1819, foram provavelmente escritas por ele. A Tese de José Alberto Pais, "Das pobres colônias ricas à rica metrópole pobre: a formação das Coleções Zoológicas Vivas Reais em Portugal durante o século XVIII" (2018), ao investigar o perfil destas coleções, auxilia na compreensão das conjunturas políticas existentes no período. A Tese recebeu Menção Honrosa do Prêmio CAPES de Tese e está disponível para leitura na página do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST.

¹⁴⁰ "DECRETO - DE 22 DE JANEIRO DE 1818. Crêa na Academia Real Militar desta Côrte um Gabinete de productos de Mineralogia e Historia Natural. Tendo em contemplação os bons serviços que me tem prestado Fr. José da Costa e Azevedo no logar de lente da cadeira de historia natural na Academia Real Militar desta Côrte, de que tem a propriedade, e convindo ao meu real serviço que elle passe para a Cadeira de Mineralogia na mesma Academia; sou servido nomeal-o lente proprietario desta cadeira com o ordenado correspondente; havendo, outrossim por bem conceder-lhe a administração e inspecção do Gabinete dos productos de Mineralogia e Historia Natural, que hei por bem crear na mesma Academia, a qual servirá com a gratificação annual de 150\$000 por este cargo, além do ordenado de sua cadeira. Thomaz Antonio de Villanova Portugal, do meu Conselho, Ministro e Secretario de Estado dos Negocios Estrangeiros e da Guerra, o tenha assim entendido e o faça executar com os despachos necessarios. Palacio do Rio de Janeiro em 22 de Janeiro de 1818. Com a rubrica de Sua Magestade [sic]" (BRASIL, 1889, p.7. Transcrição literal).

3.1 1818: A Fundação do Museu Real

Assim como tantas outras instituições fundadas no Brasil do início do século XIX¹⁴¹, a criação do Museu Real em 1818 só pode ser entendida dentro do contexto de profundas modificações administrativas e culturais resultantes da transformação do *status* de nossas terras em sede do Império Português.

A vinda da corte para o Brasil ocorreu no período das guerras napoleônicas. D. João Maria de Bragança, o então príncipe regente português (futuramente, D. João VI), estava sendo pressionado por Napoleão Bonaparte a aderir ao Bloqueio Continental, que tinha como objetivo fechar os portos aos navios da Inglaterra, prender britânicos residentes em Portugal e confiscar os seus bens. Porém, o mesmo mantinha importantes relações políticas e comerciais com a Inglaterra, o que gerou um verdadeiro impasse na política externa de nossa metrópole. Assim, a ameaça francesa de uma invasão, devido a não adesão de Portugal ao bloqueio, levou a família real portuguesa a embarcar rumo ao Brasil, escoltada por navios da marinha britânica, em novembro de 1807. Em março de 1808 a corte aportou no Rio de Janeiro, onde estabeleceu a nova sede política do Império Português.

Sem sombra de dúvida, nenhum outro fato de tamanha magnitude política até então ocorrera que pudesse se responsabilizar por tantas e rápidas mudanças nos âmbitos econômico, cultural e urbanístico daquela cidade quanto a decisão estratégica de se transplantar a metrópole para a colônia. [...] A vinda da Corte assegurava o domínio da parte mais rica do império luso - o Brasil - e, sobretudo, salvava o Reino e a monarquia portuguesa (CAVALCANTI, 2004, p. 95).

Dez anos após sua chegada ao Brasil, em junho de 1818, Dom João VI assinaria o decreto que fundava o Museu Nacional, à época denominado Museu Real. Sua primeira sede era um prédio no Centro da Cidade, no Campo de Santana, doado à coroa.

DECRETO - DE 6 DE JUNHO DE 1818

Crêa um Museu nesta Côrte, e manda que elle seja estabelecido em um predio do Campo de Sant'Anna que manda comprar e incorporar aos proprios da Corôa.

Querendo propagar os conhecimentos e estudos das sciencias naturaes no Reino do Brazil, que encerra em si milhares de objectos dignos de observação e exame, e que podem ser empregados em beneficio do commercio, da industria e das artes, que muito desejo favorecer, como grandes mananciaes de riqueza: Hei por bem que nesta Côrte se estabeleça um Museu Real, para onde passem, quanto antes, os instrumentos, machinas e gabinetes que já existem dispersos por outros logares; ficando tudo a cargo das pessoas que eu para o futuro nomear. E sendo-me presente que a morada de casas que no Campo de Santa Anna ocupa o seu proprietario, João

¹⁴¹ Dentre elas, a Imprensa Régia (1808), o Jardim Botânico (1808), o Banco do Brasil (1808), a Biblioteca Real (1810) e a Academia Real Militar (1810). Trata-se de instituições ligadas a aspectos estratégicos – informação, agricultura, economia, estudos, segurança nacional - criadas para elevar o *status* local ao nível metropolitano.

Rodrigues Pereira de Almeida, reúne as proporções e commodos convenientes ao dito estabelecimento, e que o mencionado proprietario voluntariamente se presta a vendel-a pela quantia de 32:000\$000, por me fazer serviço: sou servido acceitar a referida offerta, e que procedendo-se a competente escriptura de compra, para ser depois enviada ao Conselho da Fazenda, e incorporar-se a mesma casa nos proprios da Corôa, se entregue pelo Real Erario com toda a brevidade ao sobredito João Rodrigues a mencionada importancia de 32:000\$000. Thomaz Antonio de Villanova Portugal, do meu Conselho de Estado, Ministro e Secretario de Estado dos Negocios do Reino, encarregado da presidencia de mesmo Real Erario, o tenha assim entendido e faça executar com os despachos necessários. Palacio do Rio de Janeiro em 6 de Junho de 1818. Com a rubrica de Sua Magestade (BRASIL, 1889, p.60-61. [Transcrição literal]).

O decreto constitui um rico material de análise para que possamos conhecer as expectativas para o Museu na época de sua criação. Por isso, iremos comentar alguns trechos do documento.

1. Função:

“Querendo **propagar os conhecimentos e estudos das sciencias naturaes no Reino do Brazil**, que encerra em si milhares de **objectos dignos de observação e exame**, e que podem ser empregados em beneficio do **commercio, da industria e das artes**, que muito desejo favorecer, como grandes mananciaes de **riqueza** [...]”

Aqui podemos identificar dois diferentes níveis:

- a) Servir como local de transmissão de saberes expressamente relacionados às ciências naturais, ação que se daria a partir do estudo de objetos que servissem a esta finalidade. Em nossa interpretação, estariam subentendidas aqui atividades de coleta, pesquisa, educação e comunicação - típicas dos museus.
- b) Gerar conhecimentos que pudessem ser empregados para o desenvolvimento do Reino no âmbito econômico e cultural. Assim, já figura a imagem de uma “riqueza” natural brasileira, a ser conhecida para então ser explorada, estando o Museu subordinado a estes interesses políticos.

O uso dos aspectos naturais de suas terras no continente americano, com vistas à obtenção de lucro, havia se intensificado desde os finais do século XVIII como alternativa à crise que se instaurava no governo português à época¹⁴². Contudo, foi apenas após a transferência da Corte que os investimentos na área científica se consolidaram de forma efetiva, com a criação de instituições específicas e a permissão de entrada de viajantes estrangeiros para sua exploração (BARBATO, 2009).

¹⁴² Com a contratação do italiano Domingos Vandelli houve um momento relevante de desenvolvimento das ciências em Portugal, uma vez que ele “acreditava que através do estudo da história natural, o Estado português poderia utilizar a natureza para combater a decadência econômica motivada pela queda da mineração, falta de produção agrícola forte e abundante e a rediscussão do metalismo.” (BARBATO, 2009, p.99).

Tendo em vista o contexto político do momento de criação do Museu Real, em que poucos anos antes (1815) o Brasil havia sido elevado ao *status* de Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves como forma de justificar a permanência da Coroa Portuguesa no território, mesmo após a derrota napoleônica, o desenvolvimento do comércio, da indústria e das artes locais era visto como necessário para reafirmação da nova configuração do Império Português no cenário internacional.

2. Coleção:

“Hei por bem que nesta Côrte se estabeleça um Museu Real, para onde passem, quanto antes, os instrumentos, machinas e gabinetes que já existem dispersos por outros logares”

Como primeiro passo para o funcionamento do Museu, ordena-se a reunião de objetos de interesse para a Corte. Apesar de não serem detalhadas no decreto as categorias de acervo que integrariam a instituição, identificamos que para além de espécimes naturais dispersos por gabinetes existentes à época, máquinas e instrumentos eram também entendidos como itens de relevância para o desenvolvimento nacional (função b) e por isso deveriam figurar no Museu, ao alcance dos cidadãos, para que pudessem conhecê-los e tirar deles modelos. Por alguns anos, a Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional chegou a manter estreita relação com o Museu, sendo algumas de suas atividades sediadas nele, como reuniões e a exibição de suas máquinas.

3. Profissionais:

“ [...] ficando tudo a cargo das pessoas que eu para o futuro nomear”

O decreto não é conclusivo no que se refere ao número de profissionais e especialidades pensadas para integrar o corpo social do Museu, mas adianta que haverá um corpo de responsáveis diretamente nomeado pelo Rei. Com isso, podemos interpretar que existia uma expectativa de que o Museu desempenhasse um papel estratégico na imagem pública da coroa, estando subordinado aos interesses do seu regente. Essa subordinação atenderia não apenas às necessidades internas para um desenvolvimento local, que três anos antes (1815) havia se tornado Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, mas também deve ser analisada dentro de um contexto político internacional. Assim, entendemos que um museu criado neste contexto poderia ser visto como vitrine estratégica para os parceiros econômicos de Portugal, demonstrando-lhes as riquezas existentes no reino português como promessas do potente desenvolvimento que este poderia alcançar e que poderiam beneficiar também os países que com ele se relacionassem.

4. Localização:

“E sendo-me presente que a morada de casas que no Campo de Santa Anna ocupa o seu proprietario, João Rodrigues Pereira de Almeida¹⁴³, reúne as proporções e commodos convenientes ao dito estabelecimento, e que o mencionado proprietario voluntariamente se presta a vende-la pela quantia de 32:000\$000, por me fazer serviço [...]”

O lugar escolhido para abrigar o primeiro museu da nova sede do império português não surpreende. O Campo de Santana¹⁴⁴, desde os primeiros anos do século XIX, era um dos pontos de maior relevância política no centro da cidade, tendo íntima relação com o poder monárquico e imperial. No século XVIII era uma área pouco nobre, funcionando como depósito de lixo e esgoto, mas seu saneamento entre os anos 1790-1801 permitiu conferir salubridade à região. Assim, após o estabelecimento da Corte no Brasil, foi o local escolhido para abrigar diversas instituições oficiais como o Quartel do Regimento da Tropa (1818), o Senado do Império (1824), o Senado da Câmara (1825), a Casa da Moeda (1859) e o Quartel Central do Corpo de Bombeiros da Corte (1862) (VENEROTI, 2011, p. 109). Além destes, a Estação de trem Dom Pedro II (1858), atual Central do Brasil, é um marco da região, tendo se tornando o local de ligação entre o Rio de Janeiro e o Vale do Paraíba no auge do período cafeeiro. Na sua proximidade, outros estabelecimentos ficavam a poucos minutos de distância, como a Academia Real Militar, que mantinha íntima relação com o Museu (muitos funcionários atuavam em ambas instituições), e o Erário Régio (local anteriormente destinado à Casa dos Pássaros).

O Campo de Santana também se tornou um espaço público utilizado pela corte para manifestações oficiais, como as comemorações do casamento de D. Pedro I com D. Leopoldina (1818); a aclamação de D. João VI como Rei (1818); e as aclamações de D. Pedro I (1822) e D. Pedro II (1841) como Imperadores. Assim, pouco a pouco, o local que tipicamente dava lugar a festas populares e manifestações religiosas se tornou espaço de celebração das efemérides do Estado e de sua aproximação com o povo.

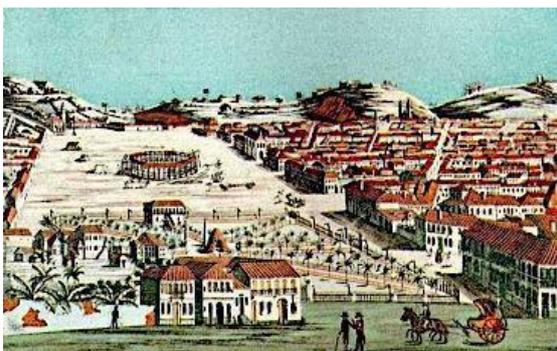
¹⁴³ Trata-se de um dos mais ricos e influentes negociantes portugueses no Rio de Janeiro à época, atuando em diversas atividades políticas e comerciais, como no tráfico de escravos africanos. Em 1828, recebeu o título de Barão de Ubá (GUIMARÃES, 2016).

¹⁴⁴ O local recebeu diversos nomes ao longo da história. Dentre eles os mais populares foram: Campo de Santana, devido à capela nele fundada em 1735 (um dos nomes mais utilizados até hoje); Campo da Aclamação, por ter sediado a cerimônia de aclamação de Dom Pedro I após a independência do Brasil em 1822; Campo da Honra, após a abdicação do imperador, tornando a ser Campo da Aclamação em 1841, com a coroação de D. Pedro II. E, finalmente, Praça da República, a partir de 1889, por ser o local onde o Marechal Deodoro da Fonseca - o primeiro presidente brasileiro - proclamou a República (VENEROTI, 2011, p.113).

Na análise da coleção de leis do Brasil de 1818 identificamos um decreto de 15 de maio¹⁴⁵ assinado pelo Rei, solicitando um terreno no Campo de Santana, entre as ruas de São Pedro e São Joaquim¹⁴⁶. Não podemos afirmar que a solicitação, publicada 22 dias antes da doação de um terreno para criação do Museu Real, tenha relação direta com o desejo de fundar um museu nas redondezas do Campo de Santana, tendo em vista que a quantia oferecida em maio e aquela paga em junho indicam terrenos de dimensões diferentes. Contudo, o fato demonstra um interesse da Coroa à época na região do Campo de Santana em 1818.

Figuras 10 a 13. Representações do Museu Real/Nacional no século XIX enquanto sediado no Campo de Santana, centro do Rio de Janeiro

O Campo de Santana em 1817, com a arena de touros (curro), ao centro. Franz Josef Fröhbeck. De acordo com a localização geográfica, em primeiro plano, no canto inferior direito, estaria o prédio que abrigaria o Museu Real. Este apresenta características arquitetônicas diferentes daquelas representadas nos anos subsequentes, mas sabe-se que na direção de Frei José da Costa Azevedo (1818-1822) uma série de reformas foi realizada, como a elevação de uma nova sala no antigo terraço.



Fonte: Rezzutti, 2019, caderno de ilustrações p.32.

“Acclamation de Don Pédro Ier empereur du Brésil au Camp de Sta Anna, à Rio de Janeiro” [ocorrida em 1822]. Jean-Baptiste Debret. Gravura contida em “Voyage Pittoresque et Historique au Brésil”, tomo 3, 1839, prancha 47. Segundo Debret “Et à travers la fumée du salut militaire, on distingue un grande portion de la partie supérieure du musée d’histoire naturelle, couronné par la montagne des signaux, qui borne l’horizon”. (DEBRET, v. 3, p.223).



Fonte: Coleção Brasileira Iconográfica - Biblioteca Nacional.

¹⁴⁵ “DECRETO DE 15 DE MAIO DE 1818. Manda comprar um terreno no Campo de Sant’Anna entre as ruas de S. Pedro e S. Joaquim. Thomaz Antonio Villanova Portugal, do meu Conselho, Ministro e Secretario de Estado dos Negocios do Reino, encarregado da Presidencia do Real Erario, ordene ao Thesouheiro-mór delle, que entregue a quantia de 624\$000, á pessoa que legalmente mostrar ser proprietaria de um terreno com 19 ½ de braças de frente e 15 de fundo, no Campo de Sant’Anna, entre as ruas de S. Pedro e S. Joaquim á razão de 32\$000 a braça. E com o competente conhecimento de recibo se levará em conta ao referido Thesouheiro-Mór a mencionada quantia, não obstante quasquer leis, ordens ou determinações em contrario. Palacio do Rio de Janeiro em 15 de Maio de 1818. Com a rubrica de El-Rei Nosso Senhor” (BRASIL, 1889, p. 44. Transcrição literal).

¹⁴⁶ Na pesquisa também identificamos que existiu um terreno de propriedade do Museu entre as mesmas ruas, o que faz repensar se o decreto de maio de 1818 não se referia mesmo a um terreno que pudesse sediar a instituição: “Hão de pôr-se em arrendamento 4 grandes armazens edificados na frente do campo de Santa Anna, entre as ruas de S. Pedro e S. Joaquim, pertencentes ao Real Museu, onde se tomarão os lanços dos mesmos de 26 de Abril por diante, pelas 9 horas da manhã” (Gazeta do Rio de Janeiro, 28 de abril de 1821, p.4. Transcrição literal).

“Museo Nacional Campo d'Acclamação”, s.d. Pieter Gottfried Bertichem. Gravura contida em “O Brasil Pitoresco e Monumental - O Rio de Janeiro e seus arredores”, 1856.



Fonte: Coleção Brasileira Iconográfica - Itaú Cultural.

“Museu Nacional”, s.d. Autor desconhecido. Ilustração de abertura do livro “Investigações sobre o Museu Imperial e Nacional do Rio de Janeiro”, por Ladislau Netto, 1870.



Fonte: Netto, 1870, s.p.

Para saber como a história natural era entendida nos primeiros anos de funcionamento do Museu Real e como este foi idealizado, temos que nos debruçar sobre a análise do documento intitulado “Instrucção para os viajantes e empregados nas colonias sôbre a maneira de colher, conservar, e remetter os objectos de historia natural” (1819). Trata-se de uma publicação traduzida do original francês, organizado pelo Museu de História Natural de Paris em 1818. A versão é ainda acrescida de notas com as “Breves instucções aos correspondentes da Academia das Sciencias de Lisboa”, emitidas em 1781, e precedida por “reflexões sôbre a Historia Natural do Brazil, sôbre o estabelecimento do Museu e Jardim Botânico em a corte do Rio de Janeiro” (1819, p. III)

É essa primeira parte que mais nos interessa, composta por um extenso relato de 54 páginas (enquanto a tradução do texto francês tem apenas 43). No texto, é usado como argumento o entendimento desenvolvido pelo Naturalista Conde de Buffon de que os seres que não conseguem atravessar os oceanos apresentam diferenças nos diferentes continentes; sendo assim, haveria animais e plantas exclusivos da América Meridional que deveriam ser aqui estudados, pois de outra forma não poderiam ser conhecidos¹⁴⁷.

¹⁴⁷ O livro em 36 volumes da “*Histoire naturelle*” de Buffon (1707-1788) é uma das publicações mais significativas da área em sua época. Ela é resultado da atuação do naturalista enquanto diretor do *Cabinet du Roy*, que se tornou o *Muséum d’Histoire Naturelle* de Paris em 1793. É este conjunto de textos que serve de inspiração a Michel Van Præet – museólogo francês, diretor deste museu - no prefácio do livro “*Vers une redéfinition du musée?*” (2007), ou seja, o mesmo texto que inspirava a implantação do Museu Nacional em terras brasileiras no século XIX serve como inspiração para novas reflexões acerca da finalidade dos museus ainda no século XXI.

Nesse mesmo espectro, é defendida a necessidade de se conhecer os indígenas do Brasil, que segundo o entendimento da época teriam diferenças no físico e na moral com relação às populações de outras localidades. Este estudo se daria por meio de notícias sobre sua religião, política, economia, artes e tradições - que, por serem entendidos como distantes da civilização europeia, eram abordados dentro da história natural.

Este argumento pode ser relacionado ao que chamamos, quando realizamos a análise do decreto de criação do Museu Real, de “função a” do Museu, aquela que estaria diretamente ligada à importância de se conhecer a natureza do Brasil, colecionar seus produtos naturais e estudá-los. Contudo, ao longo da publicação, são também apresentados diferentes casos de benefícios utilitários da aplicação desses conhecimentos. Com isso, ficam muito claros os demais usos que se esperava da história natural: fabricação de seda, plantação de especiarias da Índia em terras brasileiras, fabricação de pólvora, extração de ferro, argilas para fabricação de louças e porcelanas e tantos outros, que demonstrava o intuito de transpor para terras nacionais as produções mais vantajosas comercialmente existentes em outras possessões, como as Índias e a Ásia. Ou seja, a história natural serviria também para obtenção de matéria-prima para o desenvolvimento da indústria, comércio e arte nacionais, o que se relaciona com o que chamamos de “função b” no decreto de criação do Museu.

Cabe, porém, ressaltar que essa distinção que estamos fazendo entre conhecimento teórico da história natural, para fins de estudo, e conhecimento aplicado é fruto de nossa análise, realizada dois séculos depois. Nos anos 1800, esses dois aspectos eram entendidos como intrínsecos à definição de história natural, sendo os museus importantes espaços que aliavam pesquisa e desenvolvimento tecnológico. Reproduzimos abaixo trecho do “Diccionario dos Termos technicos de História Natural” de Domingos Vandelli, transcrito nas Instruções por nós analisadas.

Não consiste pois o estudo da História Natural na simples Nomenclatura; mas nas observações, e nas experiências para conhecer as relações, a ordem da Natureza, sua economia, política, e formação da terra, e revoluções que soffre, e em fim as utilidades que se-podem tirar das produções naturaes, além das conhecidas (1819, p. XIX. Transcrição literal).

Prosseguindo na análise do texto, fica claro o projeto concebido para que o Museu Real fosse crescendo cada vez mais em volume, tornando-se um importante centro de conhecimento sobre todo o país. A proposta era que cada Capitania deveria ter um Gabinete de História Natural menor que contivesse os produtos naturais da região; e que estes fossem coletados com duplicatas, que deveriam ser enviadas ao

Museu Real. “A “Instrução” mantinha o modelo europeu dos museus metropolitanos apoiados em uma rede de museus provinciais para abastecimento do museu central [...]” (LOPES, 2009, p.45).

No museu do Rio de Janeiro, os materiais seriam organizados pela sistemática classificatória de Lineu (1758). Utilizada como forma de classificar os diferentes seres naturais dentro de uma hierarquia organizada por reino, filo, classe, ordem, família, gênero, espécie e variedades. Adotando-a o Museu estaria afinado com os métodos mais adotados pela comunidade científica à época, o que resultaria na possibilidade de um compartilhamento de conhecimentos sobre suas coleções entre especialistas de variadas localidades, assegurando um espaço para o Museu junto à rede internacional de pesquisa em história natural. Seria realizado também um catálogo que servisse ao mesmo tempo de inventário da instituição e publicação, contendo informações diversas sobre cada uma das peças, o que facilitaria o seu estudo.

Porém havia também a ambição de que o Museu Real pudesse reunir produtos naturais de todo o Império Português (ilhas, possessões da Ásia e África, de Portugal e mesmo de todo o mundo), uma vez que era no Rio de Janeiro que a Coroa estava sediada. Por isso, apesar da preocupação maior de geração de conhecimento sobre os produtos específicos do Brasil, o Museu Real também deveria almejar um caráter universalista, nos moldes dos museus europeus pré-existentes. Como interpretamos anteriormente, esta prática pode ser entendida como um reflexo da estratégia política da Coroa em se afirmar enquanto um Reino Unido de influência internacional.

Outro importante argumento presente na publicação para o desenvolvimento de uma ciência natural brasileira é que a região e seus produtos naturais são tão diferentes dos europeus que não bastaria uma viagem de meses ou mesmo anos para recolher informações suficientes para relatar sua diversidade. Assim, percebemos que se justificava também a necessidade de formação de especialistas, função que o Museu desempenharia desde o início de seu funcionamento.

Só de Naturalistas dignos e judiciosamente empregados no Brazil por toda a sua vida se-poderá esperar uma serie de observações sabiamente feitas, comparadas e systematizadas, que ponhão em toda a luz a natureza inteira d'êsta Parte, e nos-ensinem os modos de a-converter em nosso proveito (1819, p. XXV. Transcrição literal).

O texto também discorre sobre como preparar e enviar produtos naturais ao Museu, segundo as especificidades de cada reino da história natural: zoologia, botânica e mineralogia/geologia. Não entraremos aqui em pormenores, mas a publicação certamente surpreende ao apresentar um conjunto de métodos detalhados que demonstram uma preocupação com a completa documentação dos materiais - que vai desde o recolhimento de informações sobre o local de sua coleta, nome dado

pelos indígenas, dimensões, etc., e necessidade de agregar etiquetas numéricas a cada peça, em material resistente; a sua conservação - sendo indicada, caso a caso, a melhor forma de preservá-la até o Museu, seja em meio líquido ou meio seco; e a organização de suas coleções depois da chegada à instituição - que resultaria na organização encontrada pelos visitantes, uma vez que coleção e exposição não eram ainda diferenciadas.

Para reunir mais informações sobre os primeiros anos de funcionamento do Museu Real utilizamos o livro de Lopes (2009), resultado de uma tese de doutorado que teve como objetivo investigar o papel dos museus de ciências naturais no século XIX brasileiro, baseada em diversas fontes primárias inéditas, parte das quais se encontrava nos arquivos do Museu Nacional, perdidos no incêndio.

A partir do estudo das diferentes relações que o Museu estabeleceu com outras importantes instituições do período, revela-se que ele de fato desempenhava um papel central no desenvolvimento das ciências, do comércio, da indústria e das artes - conforme era o desejo expresso em sua criação. Lopes (2009, p.74-75) identifica laços com a Academia Imperial de Belas-Artes, a Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Jardim Botânico, Biblioteca Nacional, a Sociedade de Instrução Elementar, a Sociedade de Medicina da Corte e outras instituições criadas no período.

Embora o decreto de criação do Museu não forneça pistas sobre os profissionais que o integrariam, Lopes identifica que até 1842, quando é criado um novo regulamento, os cargos existentes eram: o diretor, um porteiro e guarda, um auxiliar de preparações de História Natural, um escrivão de receita e despesa, um escriturário e um tesoureiro.

À exceção de João de Deus de Matos, todos esses diretores foram professores de História Natural, Mineralogia e/ou Química na Academia Militar, e integraram de certo modo a geração de ilustrados que contribuiu de forma decisiva para a consolidação das instituições científicas e educacionais no país (ibid., p.48).

No que diz respeito à educação, sabe-se que pelo menos desde 1822 o Museu serviu como espaço para ensino regular. Nesta época, nele eram feitas demonstrações práticas de espécimes de História Natural um dia por semana para as aulas de História Natural, Zoologia e Botânica da Academia Militar (Ibid., p.75).

Já em relação à comunicação com o público, as fontes bibliográficas divergem quanto ao ano que o Museu teria aberto suas portas, podendo ser 1819 ou 1821¹⁴⁸. O

¹⁴⁸ O relatório da Seção de Museologia "Os Diretores do Museu Nacional/UFRJ" refere-se a uma portaria de 16 de maio de 1819, que determinava a abertura do Museu à visitação uma vez por semana. Não conseguimos localizar a portaria citada. Paul Jürgens, em texto sobre o histórico das exposições do

decreto que encontramos é referente a 1821¹⁴⁹, isto é, três anos após sua inauguração. Na época as visitas aconteciam às quintas-feiras entre dez da manhã e uma da tarde, sendo permitido a todas as pessoas “que se fizerem dignas disso pelos seus conhecimentos e qualidades” (BRASIL, 1889, p. 49). Esta prática de visitação   característica do modelo inglês para museus de ciência. Não podemos afirmar que a mesma conferiu um caráter popular ao Museu, que ficaria aberto por apenas três horas semanais, havendo ainda alguns limites impostos a esta visita o. Afinal, quais seriam os parâmetros utilizados para identificar pessoas “dignas” de o visitar? Quais são as referidas “qualidades” que deveriam possuir? Quem seriam os indivíduos barrados pelos soldados da Guarda Real da Polícia enviados ao Museu toda quinta-feira, para manter a ordem no estabelecimento?

Não podemos dar respostas definitivas, mas podemos supor que intelectuais e pessoas da alta sociedade estariam enquadradas como “dignas”, enquanto pessoas de outras condi es sociais, como escravos, provavelmente não teriam acesso ao Museu e às suas cole es. Lopes (2009, p.55) afirma que nele - como nas demais reparti es públicas - era obrigatório o uso de casacas¹⁵⁰.

O texto “Esboço histórico do mus u nacional, servindo de introdução a trabalhos sobre as principaes especies zoologicas do mesmo estabelecimento” (1852) de Emilio Joaquim da Silva Maia, especialista do Museu, nos ajuda a compreender mais sobre as primeiras cole es da institui o. Segundo o autor, o acervo da Casa dos Pássaros (mais de mil peles de pássaros, muitos insetos e alguns mamíferos) após seu fechamento foi levado ao Arsenal de Guerra (1813), onde os espécimes foram tratados após um período de mau acondicionamento.   da mesma época (1808) a iniciativa de trazer um gabinete mineralógico de origem alemã que figurava em Portugal e que foi inicialmente destinado ao uso dos estudantes da escola militar, hoje conhecida como “Cole o Werner”. Esta cole o de minerais dois anos depois foi transferida para a Academia Militar. Seriam essas peles de animais depositadas no

Museu Nacional (2002), considera o ano de 1821. Esta é a data também considerada por Lopes (2009, p. 51). O decreto que encontramos e analisamos em seguida   do mesmo ano.

¹⁴⁹ “N. 69. - REINO. - Em 24 de outubro de 1821. Manda facultar ao publico a visita do Museu na quinta-feira de cada semana. Manda S. A. Real o Principe Regente, pela Secretario de Estado dos Negocios do Reino, participar ao Conselheiro Director Geral dos Estabelecimentos Litterarios, que Ha por bem, approvando o expediente que expoz no seu Officio de 16 do corrente, que se faculte a vista do Museu na quinta-feira de cada semana desde às 10 horas da manhã até a uma da tarde, não sendo dia Santo, a todas as pessoas, assim estrangeiros, como nacionaes, que se fizerem dignos disso pelos seus conhecimentos e qualidades, e que para conservar em taes occasiões a boa ordem, e evitar-se qualquer tumulto tem o mesmo Senhor ordenado pela Reparti o da Guerra, que no referido dia se mandem alguns soldados da Guarda Real da Policia, para fazer alimentar o socego que é conveniente. - Palacio do Rio de Janeiro em 24 de Outubro de 1821.- Francisco José Vieira” (BRASIL, 1889, p. 49. Transcri o Literal).

¹⁵⁰ Provavelmente o uso de sapatos, roupas ‘adequadas’ e os ‘bons modos’ eram condi o para o ingresso no Museu, ainda que não explicitamente escritas em regulamentos.

Arsenal de Guerra e a coleção de mineralogia da Escola Militar a célula *mater* da coleção do Museu Real ao início de seu funcionamento.

Silva Maia afirma que, embora a instituição tenha sido criada para conter objetos de história natural, ainda no tempo de D. João VI passou a abrigar objetos diversos, raros e curiosos, como modelos de oficinas, das artes e de ofícios; o vaso conhecido como “batalha de Constantino contra Mazencio”; duas chaves romanas; um pé de mármore com alparcata grega; uma arma de fogo marchetada de marfim, da idade média; e variados quadros de grandes dimensões (SILVA MAIA, 1852, p.92). O texto faz ainda um resumo das principais atividades exercidas por cada um dos diretores do Museu até então¹⁵¹.

Lopes (2009, p.54-56) também reúne informações sobre os objetos dispostos nas diferentes salas do Museu. Ela o faz a partir do relato de visitas de estrangeiros ao local. Segundo a autora, à época não haveria distinção entre as coleções e o acervo exposto. Havia um salão principal no primeiro andar com acervo mineralógico, que segundo os relatos era a parte com maior valor e melhor organizada, mas o Museu também abrigava coleções zoológicas e botânicas, além de moedas e quadros. Já no final da década de 1830, as coleções ocupavam sete ou oito salas (vide Lopes para a descrição do que estava contido em cada sala). Contudo, seria opinião comum entre os estrangeiros que apesar das melhorias empreendidas, o Museu “ainda dava ideia muito acanhada da grande quantidade de produtos naturais do país, se comparássemos suas coleções às dos museus de Munique, Viena, Paris, São Petersburgo, Londres e Edimburgo, que ostentava magníficas coleções de material brasileiro” (ibid., p.56).

O regulamento de 1842

A primeira mudança mais significativa do ponto de vista administrativo realizada no Museu corresponde ao Regulamento de 1842, que cria as suas diferentes seções e novos cargos correspondentes: a partir delas são reorganizadas as coleções. Cada uma das três primeiras seções corresponde a um dos reinos da natureza (animal, vegetal e mineral) e engloba demais conhecimentos práticos a eles relacionados, enquanto que a quarta seção reúne de uma vez todas as demais categorias de acervo não compreendidas nos elementos de história natural:

Seção 1. Anatomia comparada e Zoologia;

Seção 2. Botânica, Agricultura e Artes mecânicas;

Seção 3. Mineralogia, Geologia e Ciências físicas;

¹⁵¹ Elaboramos um quadro para organizar as informações relativas a cada uma das gestões do Museu de maneira mais objetiva, intitulado “Diretores do Museu Nacional”. Ver Apêndice.

Seção 4. Numismática e Artes liberais; Arqueologia, usos e costumes das Nações modernas.

Assim, podemos observar que embora desde os seus primórdios a instituição recolhesse objetos variados e a própria publicação de instruções para recolhimento de materiais para o Museu (1819) relatasse a importância de se conhecer as populações indígenas brasileiras, a especialidade da instituição sempre fora relacionada às disciplinas mais tradicionais da história natural. Esse fato é observado até os dias de hoje, em que o Museu abriga cinco diferentes departamentos relacionados a esses estudos (botânica, entomologia, geologia e paleontologia, invertebrados e vertebrados) e apenas um para reunir todos os conhecimentos relacionados aos estudos do ser humano (antropologia biológica, antropologia social, linguística, arqueologia e etnologia).

Sendo pouco extenso, o regulamento de 1842 institui o ordenamento e atribui funções aos diferentes cargos que passariam a existir: o diretor do Museu; os diretores de cada uma das seções; um dos diretores acumularia o cargo de secretário; o ajudante do secretário; o porteiro, guarda e preparador das seções de Zoologia e Botânica; o guarda e preparador das seções de Mineralogia e Numismática. Na ocasião, também é publicado que um dos diretores deveria, inicialmente, dirigir além de uma das 3 seções iniciais a de Numismática, contudo sabemos pelo texto de Silva Maia que Araújo Porto Alegre a assumiu¹⁵².

Interessa-nos analisar as atribuições dos diretores das seções, tendo em vista que são os cargos que mais diretamente coordenavam a produção de ciências naturais no Museu.

Art. 8º Aos Directores das Secções incumbe:

1.º Dispor, e classificar convenientemente os objectos de suas respectivas Secções, segundo o systema, que for adoptado pelo Conselho.

2.º Formar hum cathalogo exacto de todos esses objectos, com declaração do estado, em que se achão, e dos que ainda faltão para completar as collecções.

3.º Aprontar os productos, que se tenham de dar em troco de outros recebidos dos Museus, e Naturalistas estrangeiros, acompanhando-os dos esclarecimentos necessários.

4.º Prestar as informações, que sobre os objectos da sua especial administração, lhes forem exigidos pelo Director do Museu.

5.º Dar hum Curso annual das Sciencias relativas às suas Secções, à vista dos respectivos productos, segundo as Instrucções do Governo (BRASIL, 1843, p. 144-145. Transcrição literal)

Como vemos, os diretores reuniam tarefas de pesquisa, documentação (classificação e elaboração de catálogos), conservação (preparação de peças); gestão

¹⁵² Segundo Lopes (2009, p.86-87) o mesmo era lente substituto de desenho na Escola Militar e assumiu a direção da Seção de Numismática do Museu Nacional de 1842 a 1859.

das coleções e sua divulgação (dando informações sobre as mesmas) e ensino (através dos cursos anuais). Note-se também que no referido decreto o Museu é já denominado Museu Nacional, uma vez que após a independência do Brasil, realizada em 1822, o antigo nome “Museu Real” caiu em desuso, tendo o país se tornado um Império.

Também destacamos a importância dada a inserção do Museu em um contexto de produção científica internacional, ao estabelecer-se como uma das principais atividades de seus diretores o preparo de produtos para troca com museus e naturalistas estrangeiros - mais uma pista do relevante papel que o Museu desempenhou à época, como parte de uma rede de conhecimentos sobre a história natural.

3.2 1870: A Idade de Ouro da instituição (Direção de Ladislau Netto)

Referenciada pela historiografia como a “idade de ouro do Museu Nacional”¹⁵³, a direção de Ladislau Netto configurou-se como um momento de alta produção científica, de realização de cursos e conferências para ensino das ciências naturais, de intenso intercâmbio científico com outras instituições e também de participação em importantes exposições.

No livro *Fastos do Museu Nacional* (1905), João Batista de Lacerda tece muitos elogios à referida época¹⁵⁴. Chamaram-nos a atenção especialmente seus comentários sobre as conferências noturnas realizadas no salão do Museu, que atraíam “uma sociedade distinta e escolhida, sendo raro que alli faltasse com a sua presença e animação o imperador D. Pedro II” (LACERDA, 1905, p.45, transcrição literal); e sobre as exposições:

As visitas ao Museu facultadas ao publico em tres dias da semana attrahiam para alli mensalmente milhares de pessoas, avidas de contemplarem os objectos expostos. Assim achava-se o Museu em relação constante com todas as classes sociaes do paiz, desde o soberano da nação ate os mais humildes representantes da plebe (ibid., transcrição literal).

¹⁵³ A expressão foi utilizada pelo diretor João Batista de Lacerda (1895-1915) para descrever o momento de “mais intenso brilho na história do Museu Nacional” até então, ocorrido após a reforma de 1876 e que colocou o Museu no mesmo nível de outras instituições internacionais de mesma natureza. Depois disso, foi reproduzida por outros autores.

¹⁵⁴ “A nova reforma começara bem auspiciada: sentia-se que havia um certo entusiasmo no trabalho, o desejo de erguer alto a reputação do Museu, e fazel-o estimado do publico e do governo da nação. Trabalhava-se com afinco nos laboratorios e gabinetes; reviam-se as collecções, substituindo-se as velhos especimens estragados, por outros recentemente preparados; enchiam-se os armarios; reuniam-se os ossos esparcos para compor os esqueletos; aproveitavam-se as pelles; dava-se uma apparencia esthetica ás collecções expostas; pregavam-se novos rotulos, o substituiam-se as denominações genéricas antigas por outras modernamente adoptadas” (LACERDA, 1905, p. 44-45, transcrição literal).

Notamos, então, que a “idade de ouro” do museu não significou apenas sua consolidação dentro do campo científico internacional, época em que passou a ser considerado um dos principais centros científicos na América do Sul: o período também revela uma vontade de aproximação com diferentes segmentos sociais, constituindo um prestígio também junto à opinião pública.

Os principais marcos do período podem ser consultados no Apêndice desta Tese intitulado “Diretores do Museu Nacional”. Nesta gestão, foram implementados três novos regulamentos institucionais, analisados abaixo.

3.2.1 O regulamento de 1876

Começaremos nossa análise pela leitura do decreto n.º 6116, de 9 de fevereiro de 1876, que reorganiza o Museu Nacional. O documento divide-se em cinco capítulos, mais uma seção de disposições gerais. No primeiro deles, é expressa a finalidade do Museu Nacional e suas seções são reorganizadas, passando de quatro para três.

Art. 1º O Museu Nacional é destinado ao estudo da Historia Natural, particularmente da do Brazil, e ao ensino das sciencias phisicas e naturaes, sobretudo em suas applicações a agricultura, industria e artes.

Para esse effeito colligirá e conservará sob sua guarda, devidamente classificados, os productos naturaes e industriaes que interessem áquelle fim.

Art. 2º Dividir-se-ha em tres secções:

1ª De antropologia, zoologia geral e applicada, anatomia comparada e paleontologia animal;

2ª De botanica geral e applicada, e paleontologia vegetal;

3ª De sciencias phisicas: mineralogia, geologia e paleontologia geral (BRASIL, 1876, p.206. Transcrição literal)

No artigo primeiro, não existe nenhuma grande mudança da função pretendida para o museu em relação ao decreto de 1818 - ainda que a referência ao comércio tenha sido substituída pela agricultura. Nela, seu foco de atuação continua a ser o estudo das ciências naturais a partir da reunião de produtos naturais e industriais. Ressaltamos a existência da preocupação com a conservação das coleções. Já no artigo seguinte a organização das seções continua a seguir a divisão dos três grandes reinos naturais (animal, vegetal e mineral), com a novidade de ser agregada à botânica e à zoologia a área da paleontologia que lhe é correspondente, enquanto que a paleontologia geral figura junto com a mineralogia e geologia como uma das ciências físicas. Acreditamos que o fato tenha sido reflexo do desenvolvimento da paleontologia, que se consolidava durante o século XIX. No Brasil, destacam-se o trabalho do naturalista Peter Wilhelm Lund, que entre os anos de 1836 e 1844 realiza incursões desta natureza, sendo considerado o fundador da paleontologia brasileira; e

as atividades da Comissão Geológica do Império do Brasil (1875-1877) sob a direção de Charles Frederick Hartt, cujo acervo coletado foi transferido para o Museu Nacional.

A paleontologia era uma disciplina nova e nascera "como ciência", irmanada à geologia, na primeira metade do século XIX (Mendes, 1981, p.45; Gorceix, 1950). O estudo dos fósseis impôs a interrogação sobre a história do planeta, o surgimento e o destino da vida, as transformações da natureza e do universo, sobre a origem do próprio ser humano. A história natural, ao contemplar esse estudo pela classificação e pela nomenclatura morfológica, baseada em Lineu, abriu caminho para a comparação entre as formas dos organismos vivos e mortos (Foucault, 2007). (MARTINEZ, 2012, p.1162).

Outra mudança significativa no regulamento de 1876 é a supressão da quarta seção (Numismática e Artes liberais; Arqueologia, usos e costumes das Nações modernas), constando apenas a antropologia - ciência em pleno desenvolvimento no século XIX -, que foi acrescida à primeira seção. O artigo terceiro, porém, estabelece que enquanto não fosse criado um estabelecimento especial para o estudo da arqueologia, etnografia e numismática, essas respectivas coleções comporiam uma seção anexa ao Museu Nacional. Segundo Lopes (2009, p.87) desde 1843 o Senado já havia contestado a existência da referida seção, criada no regulamento do ano anterior¹⁵⁵. Também são definidos os cargos que passariam a existir na instituição: 1 diretor geral, 3 diretores de seção, 3 subdiretores, 1 secretário (função acumulada por um dos diretores de seção ou subdiretor), 1 amanuense (auxiliar de secretário), 1 bibliotecário, 1 contínuo, 1 porteiro, 6 praticantes e 3 preparadores. Além disso, passa a prever na sua estrutura os naturalistas viajantes, com número a ser definido, assim como os serventes.

O segundo capítulo trata da administração do museu e relata as atribuições de cada cargo. Novamente, iremos nos ater àquelas relativas aos diretores de seção, por serem aqueles mais diretamente responsáveis por uma produção científica relacionada à história natural.

Art. 8º Aos Directores de secção compete:

1º Classificar, segundo as regras scientificas, os objectos que estiverem sob a guarda da secção, organizando o respectivo catalogo, com declaração do estado em que se acharem e indicação dos que forem precisos para completar as collecções;

2º Leccionar as materias da secção, de conformidade com o programma adoptado;

3º Submitter ao Director Geral, até o fim de Janeiro, a exposição dos trabalhos realizados durante o anno antecedente, na qual poderá indicar as providencias que entender acertadas;

¹⁵⁵ O Senador José Saturnino Pereira propôs cortes de despesas no Museu, sugerindo cortes "em coisas menos úteis", ou ao menos "de não tão grande urgência" como a arqueologia e propunha "dispensa-se, por ora, o gabinete de numismática. Esta ciência, que só tem sido cultivada por nações adiantadas, pouca utilidade pode por ora dar ao Brasil" (LOPES, 2009, p. 87-88).

4º Cumprir e fazer cumprir as instruções que, para o desempenho do serviço a cargo da secção, lhes forem dadas pelo Director Geral (BRASIL, 1876, p.208. Transcrição literal).

De modo geral as atividades de pesquisa, documentação (classificação e catalogação), ensino, gestão das coleções e sua divulgação permanecem as mesmas. O trabalho de preparação de peças, porém, não aparece na lista, provavelmente por passar a figurar na instituição a figura dos preparadores e praticantes. Também se deixa de fazer menção à troca de materiais e informações a nível internacional, o que, porém, é intensamente realizado pela instituição durante a gestão de Ladislau Netto.

O terceiro capítulo é inteiramente dedicado ao ensino científico, que aparece na figura dos cursos públicos e gratuitos ofertados no Museu. Observamos que essa função, até então pouco exaltada no regulamento anterior (havia apenas a menção de que os diretores deveriam conferir curso anual), passa a ganhar destaque dentro da rotina organizacional. Esses cursos seriam iniciados em 1 de março e terminariam em 31 de outubro de cada ano, realizados à noite, nos salões do edifício. Cada matéria seria realizada pelo menos uma vez por semana, oferecida pelos diretores de seção e subdiretores. O conteúdo de cada lição seria anunciado pelo Diário Oficial anteriormente.

O capítulo quatro faz referência às publicações, também não tratadas no regulamento anterior. Institui-se que seria publicada trimestralmente, pelo menos, uma revista intitulada “Archivo do Museu Nacional”. Nela seriam divulgadas as pesquisas realizadas no Museu, notícias nacionais e internacionais sobre as ciências praticadas na instituição, o catálogo das coleções mais importantes, as doações feitas ao Museu e o nome dos indivíduos que recebessem o título de membro correspondente do Museu - por mérito literário, científico ou serviços prestados. Com isso, seria possível a internacionalização da ciência produzida no museu. De fato, o periódico em muito contribuiu para o prestígio do Museu à época, permitindo o contato com diversas instituições estrangeiras e o incremento de sua biblioteca a partir da troca de materiais.

O quinto capítulo trata das nomeações, substituições, vencimentos, licenças, aposentadorias e penas. Interessa-nos registrar que enquanto os diretores (geral, de seção e subdiretores) eram nomeados por decreto, os praticantes e preparadores eram nomeados por portarias ministeriais e os demais empregados eram nomeados pelo diretor geral. Contudo, para assumir os cargos de diretores de seção,

subdiretores e praticantes, o especialista passaria a se submeter a concurso público¹⁵⁶, salvo algumas exceções¹⁵⁷.

Por fim, as disposições gerais apresentam assuntos variados. Entre eles, o artigo 34 trata da visitação ao Museu, indicando que seria “franqueada às pessoas decentemente vestidas a visita do estabelecimento nos dias e horas designados pelo regimento interno” (BRASIL, 1876, p.212), confirmando a distinção de classes que ficava subentendida no regulamento anterior, pois a entrada estaria diretamente ligada aos trajes portados. Além disso, é dito que a visita em qualquer horário era possível por parte dos membros correspondentes do Museu Nacional e demais pessoas que fossem agraciadas com um cartão especial de entrada, concedido pelo diretor geral.

3.2.2 O regulamento de 1888

Vinte e dois anos depois, em 1888, um novo Regulamento é publicado no decreto nº 9.942 de 25 de abril. Muito semelhante em estrutura ao regulamento anterior, seus capítulos são correspondentes. No que diz respeito à missão do Museu, a diferença que observamos é que este suprime a referência anterior ao “ensino das ciências físicas e naturais, sobretudo em suas aplicações a agricultura, indústria e arte” (função educativa) para incluir, pela primeira vez, a função de comunicação (exposição ao público).

Art. 1º O Museu Nacional, estabelecimento subordinado ao Ministerio dos Negocios da Agricultura, Commercio e Obras Publicas, tem por objecto o estudo da Historia Natural, particularmente do Brazil, cujas producções deverá colligir e conservar sob sua guarda, devidamente classificadas, de modo a serem expostas ao publico.

Art. 2º O Museu Nacional dividir-se-ha em quatro secções:

1ª De zoologia, anatomia e embryologia comparada;

2ª De botanica;

3ª De mineralogia, geologia e paleontologia;

4ª De anthropologia, ethnologia e archeologia.

(BRASIL, 1889, p.523. Transcrição Literal).

Outra mudança significativa é a reorganização das seções, com o retorno da quarta Seção. Diferente da versão de 1876, a paleontologia passa a ser reunida em todas as suas vertentes dentro da terceira sessão, em conjunto com a mineralogia e a geologia (o que acontece até os dias de hoje, no Departamento de Geologia e Paleontologia). A embriologia comparada, devido à importância que ganha no período, é adicionada às especialidades da primeira seção. Por fim, a antropologia, em 1876

¹⁵⁶ Para os primeiros dois cargos, era necessário ser cidadão brasileiro, maior de idade, ter moralidade e capacidade profissional. Para praticante, em vez de capacidade profissional, o candidato deveria realizar exame de habilitação com as seguintes matérias: língua portuguesa, língua latina, língua francesa, geografia, aritmética e geometria.

¹⁵⁷ Aqueles que comprovassem experiência como professor, com distinção, em Universidade, Faculdade ou Escola, nas matérias em questão, poderiam ser dispensados do concurso. No artigo 27 também se indicava que o Conselho Diretor poderia contratar pessoa habilitada conforme seu juízo.

integrante da primeira seção, é deslocada para a quarta, juntamente com a etnologia e arqueologia, que deixam de ser uma seção anexa ao Museu Nacional.

Esse movimento é reflexo do desenvolvimento e consolidação das próprias disciplinas relativas à antropologia durante o século XIX. “A Antropologia, mesmo que se mantivesse como Antropologia física, separava-se formalmente do domínio da Zoologia e se constituía não só em seção independente, como vinha merecendo grande atenção de Ladislau Neto e João Batista de Lacerda” (LOPES, 2009, p.160). Cabe lembrar que ao longo do século XIX a etnografia surgiu em diversos museus ao redor do mundo, primeiro nos museus de história natural e depois integrando museus antropológicos (AGOSTINHO, 2019, p.38).

Neste novo Regulamento, os profissionais instituídos são um diretor geral, dois diretores de seção (anteriormente três), três subdiretores, um secretário, um bibliotecário, um amanuense (auxiliar de secretário), cinco preparadores (antes eram três), naturalistas viajantes, um contínuo, um porteiro e quatro serventes. Deixa-se de haver o cargo de praticante.

Como analisamos a função dos diretores de seção nos regulamentos anteriores, neste conservam-se as mesmas atividades daquele de 1876, com a exceção de que, em vez de constar “Leccionar as materias da secção, de conformidade com o programma adoptado”, passa a ser previsto “Advertir e impôr penas disciplinares aos empregados que lhes forem subordinados, na fórmula prescripta no regimento interno”. Assim, novamente observamos um distanciamento do caráter educacional do estabelecimento.

Sobre este assunto, o capítulo três, antes intitulado “dos cursos públicos” passa a ser “das conferências públicas”. As mesmas seriam realizadas quando convenientes aos interesses do Museu e da ciência, pelos diretores, subdiretores, membros correspondentes, naturalistas viajantes ou outros profissionais reconhecidos nas áreas que integravam o Museu. Deixa, contudo, de haver a função de professor e as determinações relativas à constância desses eventos públicos.

No quinto capítulo, relativo às nomeações, substituições, licenças, vencimentos e aposentadorias, indica-se que os diretores continuam a ser nomeados por decreto e agora, além dos preparadores, também o secretário, amanuense, bibliotecário, porteiro e naturalistas viajantes seriam nomeados por portaria ministerial, segundo proposta do conselho administrativo. Os demais seriam contratados diretamente pelo diretor geral. Não havendo mais o cargo de praticante, os diretores de seção e os

subdiretores continuavam a ser nomeados mediante concurso¹⁵⁸, que era constituído por dissertações escrita e oral e uma prova prática.

Por fim, algumas das disposições gerais chamam o nosso interesse. É proibido que se retire qualquer objeto do Museu, à exceção de que seja para exposições científicas ou industriais, demonstrando uma preocupação com a salvaguarda do patrimônio nele abrigado e o uso de suas coleções em ações de comunicação extramuros. Além disso, indica-se a possibilidade de admitir “coadjuvantes gratuitos” que desejem dedicar-se ao estudo da história natural, de forma a dar continuidade ao trabalho de formação ali desenvolvido.

Quanto à visitação, a mesma continua a ser franqueada a pessoas “decentemente vestidas”, sendo agora indicado em regulamento que as visitas seriam realizadas duas vezes por semana. Como antes, o diretor geral poderia permitir a visita em qualquer dia, em situações especiais.

O Laboratório de fisiologia experimental continuaria provisoriamente anexo ao Museu, integrando a primeira seção; nele seriam realizados trabalhos e experiências, reunida bibliografia sobre a especialidade, diversos instrumentos, utensílios e animais. Fundado em 1880 (LOPES, 2009, p.179-181) sua presença no Museu é indício da atualização que a instituição tinha em relação às ciências: desde sua fundação foi local de experimentações pioneiras na área da fisiologia. Este laboratório teria se tornado também um laboratório bacteriológico de estudo de microrganismos, após as revolucionárias descobertas de Pasteur sobre as doenças humanas e animais em 1886.

3.2.3 O regulamento de 1890

Datado de 8 de maio de 1890, o primeiro Regulamento do período republicano novamente apresenta estrutura correspondente aos anteriores. Por isso, nos deteremos na análise dos itens que apresentam novidades.

O primeiro artigo, que apresenta a finalidade do Museu, tem como adição o intuito de estudar não só a história natural do Brasil, mas de todo o mundo, afirmando o caráter universalista da instituição¹⁵⁹. Além disso, enquanto a versão anterior já declara a necessidade de expor as coleções ao público, agora, apenas dois anos depois, é expressa a preocupação de tornar esse conhecimento mais acessível a nível

¹⁵⁸ Neste ano, os requisitos são: ser cidadão brasileiro, ter capacidade profissional, ter moralidade provada por folhas corridas. A capacidade profissional seria comprovada por títulos obtidos nos estabelecimentos de ensino superior e pela publicação de obras ou memórias de caráter científico. Estrangeiras poderiam ocupar os cargos de direção apenas temporariamente e mediante contrato.

¹⁵⁹ “Neto apenas reforçou o modelo de museu nacional, metropolitano e universal, coerentemente com as concepções da universalidade das ciências predominantes à época. Em um momento que já começavam a surgir os museus locais, e em que Ladislau Neto se esforçou para fortalecer seus contatos com os museus mais considerados do mundo” (LOPES, 2009, p.162)

comunicacional, adicionando para isso explicações sobre a história natural com vistas aos dois segmentos de público-alvo: especialistas e público geral.

Art. 1º O Museo Nacional tem por fim estudar a Historia Natural do Globo e em particular do Brazil, cujas producções naturaes deverá colligir e estudar, classificando-as pelos methods mais acceitos nos gremios scientificos modernos e conservando-as acompanhadas de indicações, quanto possivel, explicativas ao alcance dos entendidos e do publico (BRASIL, 1890, p.912. Transcrição Literal).

As quatro seções continuam as mesmas do ano anterior. Em relação aos cargos existentes, o número de diretores de seção e de subdiretores aumenta de dois para três e de três para quatro, respectivamente. Dentre as incumbências dos diretores de seção, não há mudanças significativas para nos termos¹⁶⁰. Contudo, ao conselho administrativo adiciona-se a função de organizar instruções para comissões técnicas, civis e militares para os Estados da República, a fim de que estes reunissem objetos de História Natural para o Museu. Além disso, o expediente e a dedicação ao Museu passam a ser regulados, sendo estabelecido que nenhum diretor ou subdiretor poderia acumular funções fora da instituição (cargo, emprego ou comissão, ainda que temporariamente) nem se ausentar dele entre as 9 da manhã e as 3 da tarde nos dias úteis. Por fim, dentre as disposições gerais, a visita ao Museu pelo público geral passa a ser realizada aos domingos, diminuindo a quantidade de dias em relação ao decreto anterior (que eram dois), ainda podendo o diretor geral permitir visita em outros dias. Já o laboratório de physiologia experimental fica desligado do Museu Nacional.

3.2.4 A exposição de Antropologia de 1882

O estudo da trajetória de Ladislau Neto revela que embora inicialmente atuasse como especialista em botânica, durante os anos em que esteve à frente do Museu o seu interesse pela antropologia cresceu consideravelmente¹⁶¹. Dessa forma, ele teria ficado durante muitos anos responsável pela quarta seção, de antropologia, etnologia

¹⁶⁰ “Art. 7º Aos directores de secção incumbirá: 1º Classificar, segundo os methods e systemas mais conhecidos nos principaes museos, os objectos que se acharem em suas secções, organizando o respectivo catalogo com escrupulo e minuciosidade, mencionando a origem, valor e applicação de cada specimen, bem como quaesquer outras informações uteis, dadas por convenções graphicas ou por côres explicativas, etc.; 2º Submitter ao director geral, até ao fim de janeiro, a exposição dos trabalhos realizados na secção, durante o anno antecedente, com a indicação das providencias que entender necessarias ao melhoramento do serviço a seu cargo; 3º Cumprir e fazer cumprir o presente regulamento, bem como o regimento interno e quaesquer instrucções que, a bem do serviço sob sua direcção, lhes forem transmittidas pelo director geral; 4º Advertir e impor penas disciplinares aos empregados seus subordinados, na fórmula prescripta no regimento interno” (BRASIL, 1890, p.914). Transcrição Literal).

¹⁶¹ “Sobre seus trabalhos à frente dessa seção, Neto confessaria que lhe era muito difícil dedicar-se simultaneamente aos estudos botânicos e antropológicos, além da direção do próprio museu. Na verdade, parece-nos uma confissão não inteiramente sincera, mas sim uma explicação ao professor francês das razões pelas quais abandonara seus estudos de Botânica em virtude de sua paixão pela Arqueologia brasileira. Assim suas pesquisas botânicas aos poucos cederam lugar às antropológicas e etnográficas” (LOPES, 2009, p. 170).

e arqueologia, onde se preocupava em realizar estudos e recolher coleções relativas às populações indígenas que eram há muito exterminadas.

Segundo Lopes (2009, p.174), a exemplo da tendência que se observava em outras partes do mundo, como a criação do *Musée d'Ethnographie du Trocadéro* (1878) a partir do Louvre, do *Muséum d'Histoire Naturelle* e da Biblioteca Nacional, Ladislau Neto considerava criar um museu de arqueologia e etnografia independente do Museu Nacional. O intuito seria dar destaque à disciplina, que cada vez mais se distanciava da antropologia biológica e ganhava um caráter mais etnográfico e histórico.

Resultado deste interesse e dedicação, a Exposição Antropológica Brasileira de 1882 foi um marco na história do Museu Nacional, lembrada como um dos eventos científicos de maior importância de sua época. Organizada em oito diferentes salas e contendo aproximadamente oitocentos objetos, foi inaugurada em 29 de julho de 1882, reunindo materiais arqueológicos, antropológicos e etnográficos das diversas províncias do país, seja enviados diretamente ao Museu, seja coletados por seu pessoal para esse fim. Teve a duração de três meses, com um número expressivo de visitantes para a época. Neto teria sonhado construir um edifício para realizar uma Exposição Antropológica Continental Americana em 1884, que depois abrigaria o Museu Nacional. Contudo, a mesma nunca foi realizada (ibid., p.177).

Para a exposição de 1882, foi publicada nos jornais uma circular em 12 de outubro de 1881, convidando o público a contribuir com a exposição a partir da doação de objetos indígenas (esqueletos, múmias, colares, objetos de argila, caça e pesca) e também com envio de vocabulários e lendas dos diferentes povos (VIEIRA, 2019). Neste sentido, a exposição antropológica seria a pioneira no nosso país ao reunir uma colaboração popular em sua concepção¹⁶².

As coleções foram então exibidas numa estrutura expositiva que consistia em dioramas: construíram-se cenários onde se imaginava reproduzir o modo de vida selvagem. Esculturas feitas em papel machê modeladas sobre corpos indígenas apareciam junto aos objetos, demonstrando para o observador o uso das coisas feitas pelas populações indígenas. Este recurso expositivo criava um efeito de realidade e verossimilhança, bastante diferente da experiência visual advinda das habituais vitrines e armários usados no Museu (AGOSTINHO, 2019, p.39-40).

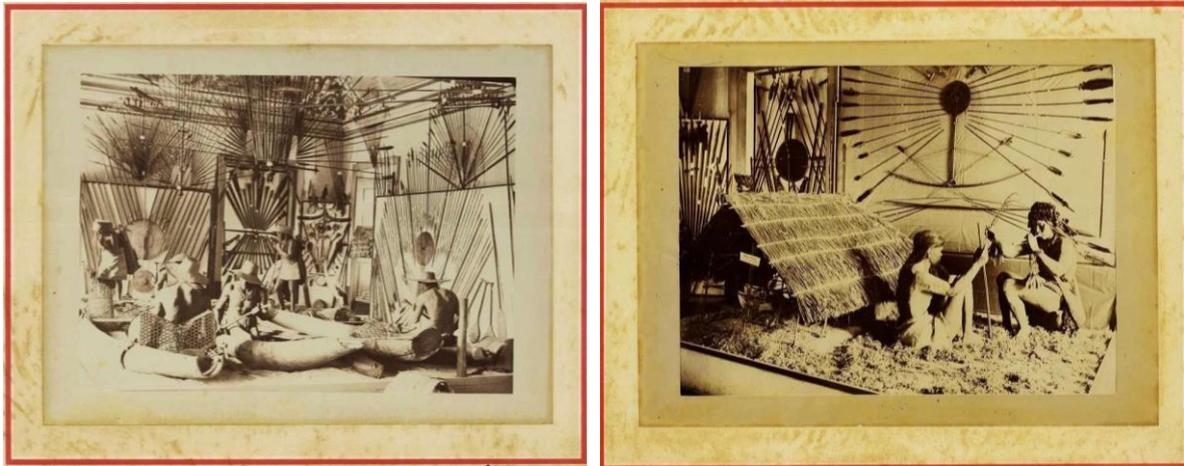
Além desses recursos de exposição, um grupo de sete índios botocudos da província do Espírito Santo teria sido trazido à força para expor seus cantos e danças aos visitantes e para serem estudados pelos especialistas do Museu Nacional, sendo alguns enviados posteriormente à Europa. Vieira (2019) iria classificar o episódio como

¹⁶² Segundo Dantas (2007, p. 67), parte do acervo foi utilizado posteriormente na Exposição Universal de Paris de 1889, da qual o Museu Nacional também participou.

um episódio de “zoológico humano”¹⁶³, característico das exposições de antropologia do final do século XIX. Embora não seja parte de nosso recorte temático, o caso levanta reflexões sobre os limites éticos das ciências e a violência velada por trás de suas práticas¹⁶⁴.

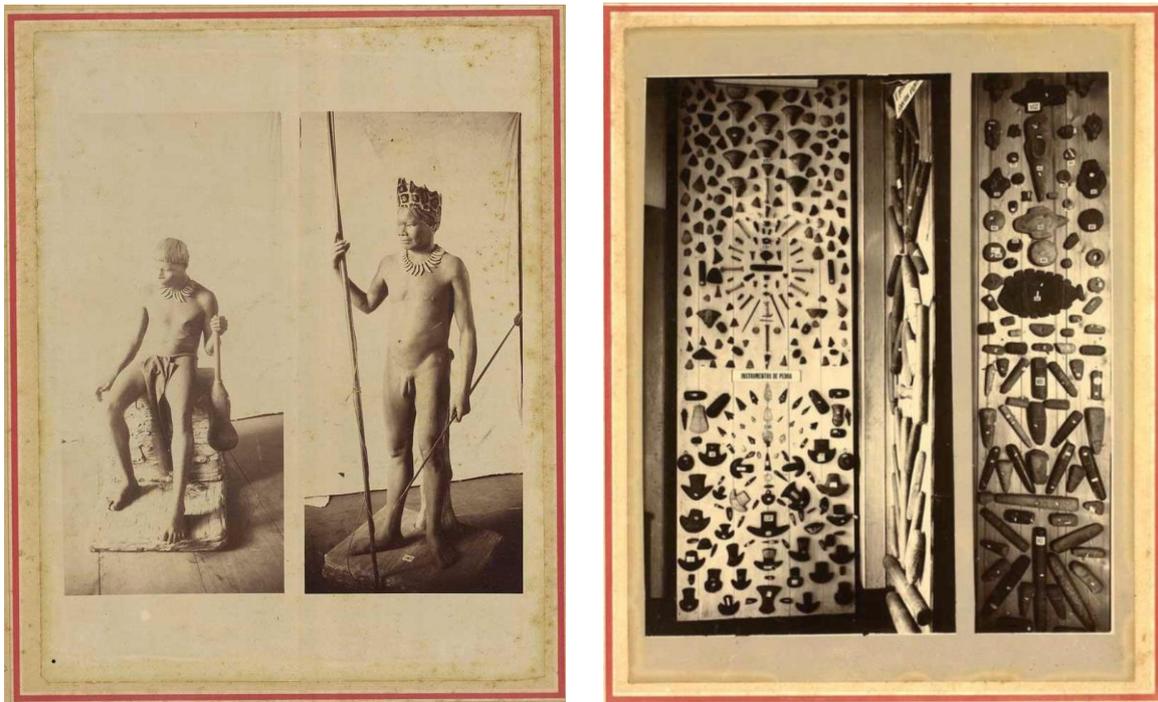
Figuras 14 a 17.

Exposição Antropológica Brasileira: artefatos e aspectos da vida indígena, 1882



¹⁶³ “Em uma revisão historiográfica, tais exposições têm sido conceituadas como zoológicos humanos, embora para os seus contemporâneos fossem denominadas de shows etnográficos, exposições antropológicas ou shows étnicos. Opta-se pelo uso do termo zoológico humano, entendido aqui como um conceito, na medida em que, para os ouvidos do século XXI, “exibição etnográfica” é um termo demasiado científico ou asséptico, não tendo na língua portuguesa contemporânea o referente ao mesmo tempo racista e de entretenimento que tinha para os homens e mulheres do século XIX. Desenvolvidos na junção entre o colonialismo e a formação da cultura de massa, os zoológicos humanos tomam forma no último quartel do século XIX, combinando funções de espetáculo, performance, educação e dominação” (VIEIRA, 2019, s.p.).

¹⁶⁴ Este procedimento era habitual em vários países imperialistas e era reflexo do olhar colonialista, que entendia o que era diferente da dita civilização ocidental como inferior e exótico. Dessa forma, existia uma “coisificação” do outro, uma vez que suas características enquanto indivíduo e até mesmo sua vontade e liberdade não eram respeitados. No caso dos Botocudos trazidos para a Exposição Antropológica, teriam sido enganados pelo engenheiro João Cassiano de Castro Menezes (incumbido pelo presidente do Espírito Santo de coletar objetos para apresentar a província) que os havia informado que estaria levando-os de volta de Vitória para sua aldeia. Chegando ao Rio de Janeiro, foram surpreendidos com a exibição pública, havendo a população carioca os recebido com grande curiosidade, beirando o assédio. No ano seguinte, alguns desses mesmos indígenas teriam sido enviados a Londres para uma exposição de características similares. Tais exposições eram frequentes à época na capital britânica - fato que, paradoxalmente, causou uma comoção nos jornais brasileiros. Todo esse contexto foi analisado em VIEIRA (2019).



Fonte: Biblioteca Nacional Digital. Fotografia: Marc Ferrez.

3.3 1892: A transferência para o Paço de São Cristóvão e os primeiros anos da República

A transferência do Museu Nacional do prédio que ocupara desde 1818 no Campo de Santana, Centro do Rio de Janeiro, para o Paço de São Cristóvão, na Zona Norte da cidade, é um dos momentos de mudança mais significativos na história do Museu. Isso porque, além da própria reorganização espacial, natural no deslocamento para outro edifício, foram também necessárias diversas medidas para atualizar a estrutura interna da instituição. Por isso, como veremos mais abaixo neste capítulo, ainda no ano de 1892 o novo regimento do Museu não propõe alterações nos números de seções ou no texto que definia a finalidade da instituição, mas aumenta em mais do que o dobro seu corpo de funcionários e estabelece uma série de ações para garantir a segurança e bom funcionamento das áreas do prédio, suas coleções e jardins.

A ocupação do Palácio pelo Museu só foi possível devido à instalação da República no Brasil em 15 de novembro de 1889, uma vez que desde a vinda da família real e imperial para nossas terras, em 1808, o local serviu como sua residência, testemunhando importantes eventos da história nacional. Assim, fruto de uma intenção

de apagamento da memória imperial¹⁶⁵, o governo republicano permitiria a transferência do Museu para o antigo palácio, agora desocupado¹⁶⁶, em 1892.

Ladislau Neto, diretor à época, há algum tempo expressava a necessidade de ampliação dos espaços do Museu, que com o crescimento dos últimos anos não estava bem acomodado em seu antigo prédio. Teria sido, porém, do governo provisório a intenção de transferir o Museu ao Paço. “Effectivamente, o grande e illustrado órgão parece ignorar que, não do Museu, mas do governo provisório emanou toda a iniciativa da transferencia d’esta repartição para a Quinta da Boa vista, idéa muito preconizada pelo publico, pelos profissionaes e pela imprensa [...]” (Gazeta de Notícias, 26 de fevereiro de 1892, p.2. Transcrição Literal)¹⁶⁷.

A deliberação do Governo Provisório teria sido realizada inicialmente em 1890 (Gazeta de Notícias, 20 de fevereiro de 1890, p.1), tendo Ladislau Neto visitado o prédio em fevereiro daquele ano para examiná-lo.

Museu Nacional do Rio de Janeiro, em 28 de fevereiro de 1890.
Ao cidadão Francisco Glicério, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios da Agricultura, Comércio e Obras Públicas.
Snr. Ministro, tendo recebido do Ministério do Interior a autorização em que haveis solicitado, para que me fosse permitido examinar todo o edificio da Quinta da Boa Vista, percorri e minuciosamente visitei aquele edificio, que me parece perfeitamente adequado as funções de um Museu de História Natural [...].O Diretor Geral Ladislau Netto (BR MN MN. DR. CO, RA. 9/f.151-151v, apud DANTAS, 2007, p.68-69).

Contudo, apenas em 1892 o prédio foi oficialmente destinado ao Museu, através do decreto nº 756, de 08/03/1892¹⁶⁸. Realizada em apenas quatro meses, a

¹⁶⁵ Esse ato pode ser comparado com o apagamento realizado no contexto da França revolucionária do final do século XVIII, em que o palácio do Louvre – sede da monarquia francesa – foi transformado em museu público, com a mensagem de que os tesouros reais e suas propriedades passariam a ser patrimônio de todo o povo. O mesmo ocorreu no Brasil, que embora não tenha passado por uma revolução, sofreu com o golpe da República uma significativa transformação política, que provocou o rompimento com o poder imperial pré-existente.

¹⁶⁶ Após o exílio da família imperial, imposto ainda em novembro de 1889, entre os anos de 1890 e 1891 o Paço de São Cristóvão abrigou a primeira constituinte da República brasileira. Os bens do império foram leiloados antes da transferência do Museu para a nova sede, também como consequência dessa política de apagamento. Contudo, o gabinete do imperador, que continha peças por ele colecionadas, foi incorporado ao Museu (DANTAS, 2007).

¹⁶⁷ Trata-se da transcrição do ofício enviado pelo diretor do Museu Nacional, Ladislau Neto, ao Ministro do Interior, publicado na Gazeta de Notícias. Faz uma defesa do Museu, que teria sido difamado por um periódico. Outro trecho nos interessa, por revelar o estado em que o Museu se encontrava antes da transferência: “Ignora, por exemplo, que ha menos de 18 anos o Museu dispunha tão sómente de onze salões dos dous pavimentos do edificio, e que actualmente estes commodos elevam-se exactamente ao duplo, não contando áreas envidraçadas, terraços e outros commodos indispensaveis ao serviço da repartição, o qual pelo accumulo das colleções desde então recebidas, deixa de ser regularmente effectuado no que se refere à exhibição das mesmas colleções, cuja maior parte, por falta de salões e de novas galerias expositoras, jaz amontoadas e invisíveis ao publico.” (ibid.). Ladislau Neto informa ainda que apenas cerca de metade da coleção do Museu era acessível aos seus visitantes, justificando o bom destino que seria o Paço de São Cristóvão, que poderia melhor acomodá-las.

¹⁶⁸ O decreto derroga parte do decreto nº 722, de 30 de janeiro de 1892 que dedicava o palácio da Quinta da Boa Vista a um novo instituto de educação profissional a cargo do Ministério da Justiça e Negócios Interiores.

transferência foi iniciada no dia 24 de março, quando então suas exposições foram encerradas provisoriamente ao público; e em 25 de julho de 1892 o corpo de funcionários do Museu já iniciaria o trabalho na nova sede¹⁶⁹. Contudo, apenas oito anos depois, em 26 de maio de 1900, foi realizada a reabertura oficial do Museu Nacional¹⁷⁰.

No segundo semestre de 1892, após a recém realizada mudança para o Paço, Ladislau Neto, que pelos dezoito anos anteriores havia dirigido o Museu e sido responsável pelo seu intenso desenvolvimento, foi substituído por Amaro Ferreira das Neves Armond. Foi sob essa nova gestão que, em 1892, criou-se um novo regimento. Em seguida a Armond, Domingos José Freire Junior comandou a instituição até 1895, quando assumiu João Batista de Lacerda.

Lacerda foi outro diretor que marcou profundamente a história do Museu. Esteve em sua direção por vinte anos, de 1895 a 1915. Tendo realizado uma série de melhorias para adaptar o prédio palaciano às necessidades da instituição (LACERDA, 1905, p.70-72), testemunhou enquanto diretor a reabertura das exposições ao público e reinseriu no regulamento do Museu os cursos públicos, em 1911. Este movimento de retomar as atividades educativas respaldava-se na defesa da instrução pública, mas também no interesse em reafirmar a imagem pública da instituição.

Os museus não são unicamente destinados a exhibir collecções, mais ou menos bem coordenadas e classificadas: elles visam também instruir o publico com o auxilio dessas collecções; e a maneira de tornar effectiva essa instrucção, baseada no conhecimento pratico dos objectos, é dal-a mediante conferencias publicas. Com essas conferencias ganha a reputação do Museu, esclarece-se a intelligencia do vulgo sobre muitas cousas que elle igenora, e cresce o cabedal scientifico dos professores [...] Outr'ora, quando taes conferencias eram obrigatorias, e se faziam regularmente, os applausos da imprensa diaria e as demonstrações do publico selecto, que as frequentava, attrahiram para o Museu as sympathias da opinião publica, e fizeram altear o valor desse estabelecimento (LACERDA, 1905, p.139. Transcrição Literal).

Seu livro “Fastos do Museu Nacional”, de 1905, é uma importante referência bibliográfica do período, que pretende registrar a memória do Museu, de seus personagens célebres e de seu prédio através de “recordações historicas e scientificas

¹⁶⁹ “Foi já transportado para a quinta da Boa Vista o museu nacional, cujas collecções augmentadas ultimamente de maneira consideravel enchem todo o edificio. O pessoal muda-se hoje para ali, porém só no fim do anno ou no principio do proximo anno poderá ser franqueado o museu à visita do publico” (O paiz, 25 de julho de 1892, p.1. Transcrição Literal).

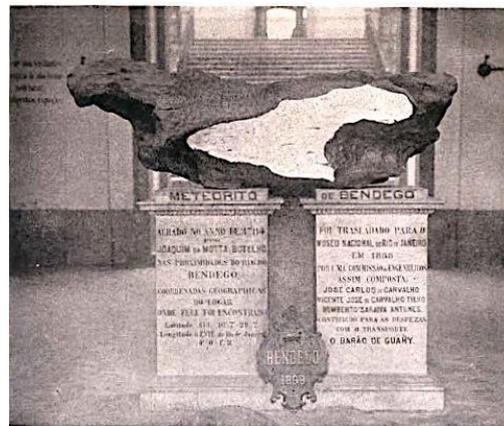
¹⁷⁰ “Hoje, á 1 hora da tarde, terá logar a reabertura official do Museu Nacional, sendo o acto honrado com a presença dos Srs. presidente da Republica e ministro da justiça e autoridades civis e militares. O estabelecimento estará franco ao publico desde amanhã, nos dias já determinados” (O PAIZ, 25 maio de 1900, p.1. Transcrição Literal). Os dias seriam, segundo regulamento vigente à época, quinta-feira, sábado e domingo. Ressalta-se, porém, que de 1894 a 1898 a visitação parcial ao Museu era possível, com acesso restrito à área do pátio central e algumas das galerias que o cercavam, onde eram dispostos objetos (ARANHA, 2011, p.67-68).

fundadas em documentos authenticos e informações veridicas” (LACERDA, 1905, capa). Nele encontramos fotografias das salas de exposição nos primeiros anos em que o Museu esteve aberto ao público na Quinta da Boa Vista.

Figuras 18 a 21. As exposições em 1905



Fachada do Paço de São Cristóvão, onde foi acrescida a inscrição “Museu Nacional” e adicionado o brasão da República.



METEORITO DE BENEDEGÓ

Meteorito de Bendegó exposto em sua base, no vestibulo do Paço de São Cristóvão.



Sala Blainville, com exposição de osteologia.



Sala dos crustáceos.

Fonte: Lacerda, 1905.

A partir dessa publicação, podemos entender como estavam organizadas as salas do Museu Nacional à época. Segundo Lacerda, apesar de transferido para um prédio muito maior, no Palácio o Museu não encontrou aposentos adaptados às suas diferentes seções. Assim, entre suas mais significativas ações enquanto diretor, empenhou-se na reforma de salões, que foram aumentados para abrigar coleções paleontológicas no primeiro andar. Realizou ainda: a demolição da cobertura do pátio interno - construída para abrigar a assembleia constituinte da República - que conferia

problemas de salubridade à edificação; a remontagem do esqueleto de baleia em frente ao pátio central; a colocação do Meteorito de Bendegó - que se encontrava no exterior do prédio - em sua base de mármore, onde permanece hoje; a transferência da biblioteca para vastos salões iluminados no primeiro andar; além de diversas reformas no exterior e nas demais salas do edifício.

No que se refere às coleções e sua exibição, as salas onde se localizavam foram nomeadas segundo célebres naturalistas nacionais ou estrangeiros, sendo os armários substituídos por novos, “de fórmias mais leves e elegantes” (ibid. p.71). As salas estariam distribuídas da seguinte forma: no vestibulo estava o Meteorito de Bendegó; em duas salas laterais, que se comunicavam com a primeira, estavam as coleções de fósseis: Sala Lund para itens de Paleontologia Estrangeira e Sala Hartt para itens de Paleontologia Brasileira. O Salão José Bonifácio de Andrada abrigava a Seção de Mineralogia (em homenagem ao político que doou suas próprias coleções mineralógicas ao Museu), contendo minerais, rochas e meteoritos. Para a seção de botânica não foi designado no texto o nome de nenhum naturalista. Nela eram expostos folhas e flores, sementes, frutos secos e carnudos, além de coleções de madeiras do Brasil, de fibras têxtis, de caules anômalos, de féculas e de óleos vegetais. A seção de zoologia é descrita como “a mais rica e a mais bem arranjada seção do Museu” (ibid., p.87), ocupando uma grande área do primeiro pavimento (aves, peixes, répteis e diversos grupos de invertebrados) e todos os salões do segundo andar (mamíferos, crustáceos e insetos), distribuídos desta forma de acordo com as possibilidades do edifício, mais do que por uma lógica científica. As salas das aves, contendo aves, ninhos e ovos, foram nomeadas em homenagem aos seguintes naturalistas: Burmeister, Wieed, Schreiner, Natterer e Wallace. Para os mamíferos, não há menção do nome dos especialistas designados para cada sala, mas na fotografia estão representadas as salas Spix e Blainville. Há menção também aos incrementos feitos na coleção de ictiologia nos últimos anos; e à coleção de herpetologia. A coleção de osteologia ficava abrigada em duas salas, à exceção do esqueleto de Baleia, exposto em um vasto espaço, separado. Já no que se refere aos invertebrados: os moluscos, crustáceos e insetos estavam organizados “em lindas vitrinas, expostos com arte e methodo” (ibid., p.96). Enquanto a coleção de vermes e equinodermas é descrita como pequena, a de madreporareos é tida como rica em espécies nacionais. Por fim, a seção de antropologia, etnografia e arqueologia é descrita como segue: há destaque para as coleções indígenas, com objetos de enfeite, de adorno, armas e utensílios, que ocupavam numerosos armários no primeiro pavimento, além da menção à coleção de crânios e esqueletos indígenas; em uma vitrine eram expostos objetos de arqueologia pompeiana. Integravam ainda o acervo

em exposição objetos do Egito, do Oriente, da Índia e da África Central. O Museu contava também com gabinetes e laboratórios relacionados às seções e uma oficina de taxidermia e outra de fotografia, para apoio às suas atividades.

Apesar das reformas empreendidas, a publicação de Lacerda revela que não foi em todos os casos que a arquitetura pode ser moldada para acomodar da melhor forma as coleções e sua exposição. Na descrição de como estava organizada a seção de zoologia no prédio, Lacerda revela a disposição dos diferentes grupos de animais:

No primeiro [pavimento/segundo andar] estão as coleções das aves, dos peixes, dos reptis, dos espongiários, dos madreporários, dos alcyonários, dos hydrasdes, dos siphonophoros, dos acalephos, dos vermes e dos molluscos. No segundo [pavimento/terceiro andar] estão os mamíferos, os crustáceos e os insectos. [...]

Esta distribuição, que poderá parecer pouco correcta, visto o modo pelo qual foram approximados os grupos zoológicos, foi a que melhor se conformou com as divisões internas do edifício, aferidas por escalas métricas mui diversas. (ibid., p. 88. Transcrição literal).

A citação evidencia a necessidade de conformação do conteúdo à arquitetura. Esta se impôs, definindo a ordenação do conteúdo e, conseqüentemente, impactou a narrativa concebida, uma vez que impossibilitou a apresentação dos espécimes de acordo com a classificação científica vigente - o que seria desejado, segundo inferimos da fala do autor.

Posteriormente Lacerda, na continuação de suas obras pela melhoria do Museu, iria fechá-lo ao público entre os anos de 1910-1914. Neste período, construiu o terceiro andar nas partes faltantes, criou um auditório no segundo andar e um “museu escolar” (preocupação educativa), além de ter reformulado por completo as exposições (ARANHA, 2011, p.68).

Defensor do museu enquanto local de pesquisa experimental, Lacerda cita casos de sucesso de pesquisas biológicas, fisiológicas e histológicas de outros museus contemporâneos, como o de História Natural de Paris e o Museu Britânico, para justificar a necessidade de o Museu de História Natural ser equipado com laboratórios e desempenhar as atividades de pesquisa de relevância social, não se restringindo à exibição de suas peças.

Mas devemos advertir que modernamente a missão dos museus não está reduzida, como outr’ora, a ser um simples repositório de objectos interessantes expostos ás vistas do publico, que nem sempre sabe tirar reaes vantegens para a sua instrucção, de um exame perfunctorio de taes objectos. O seu campo de acção é mais amplo, por isso que nelle se inclue hoje a parte investigavel da sciencia, a pesquisa experimental, exercitada ao lado da systematização, da coordenação e da classificação dos especimens naturaes e das collecções (LACERDA, 1905, p.72. Transcrição Literal).

Entre os entraves que ele relata à época estão: falta de mão de obra qualificada para exercer as experimentações necessárias, baixa remuneração de seus

funcionários, extinção do cargo de naturalista viajante e criação de museus estaduais - reunindo os objetos, segundo ele sem classificação e sem valor técnico, que deveriam ser enviados ao Museu Nacional. Aqui observamos que, já no início do século XX, o Museu deixaria de ocupar o papel de centralizador do conhecimento sobre o patrimônio natural do país, dado o seu caráter metropolitano. Assim, embora mantivesse o nome de “nacional”, pouco a pouco perderia sua hegemonia científica, fato que seria intensificado também com o aumento dos institutos de pesquisa e universidades.

Na década de 1920, trataremos de dois fatos que marcaram a história institucional. O primeiro deles foi a transferência, em 1922, de parte da coleção que o Museu Nacional acumulara ao longo dos seus pouco mais de cem anos de existência ao recém-criado Museu Histórico Nacional. Ainda capital federal, como parte das celebrações do centenário da independência do Brasil, o Rio de Janeiro passava a abrigar um museu de história nacional. Teriam sido doados cerca de 500 objetos: ornamentos que haviam decorado o gabinete do presidente da República, azulejos, copos, capacetes, livros, álbuns de fotografias, entre outros (JÜRGENS, 2002, p.181). Assim, a coleção do Museu Nacional foi revista, mantendo os itens que mais especificamente tinham relação com a história natural e a antropologia.

Outro momento importante foi a direção de Roquette-Pinto, entre os anos de 1926 e 1935. Visionário da educação pública brasileira, seus feitos não impactaram apenas o Museu Nacional. Foi pioneiro no desenvolvimento de projetos educativos nas mídias de massa, tendo fundado a Rádio Sociedade na Academia Brasileira de Ciência, primeira com fins exclusivamente educacionais e culturais.

No Museu Nacional, em prol de sua defesa da função educativa dos museus, criou a Seção de Assistência ao Ensino (SAE), primeira seção de educação em um museu brasileiro. Dentre as reformas que realizou no prédio, incluía-se a criação de uma sala de conferências para exibição de filmes e diapositivos, muito utilizados para receber escolas e realizar atividades educativas.

Cabe comentar que práticas similares eram desenvolvidas nos Estados Unidos e Europa¹⁷¹. Assim, o Museu Nacional se mostrava afinado com as tendências educativas que despontavam nos museus de ciências no período. Scheiner (2020)

¹⁷¹ Scheiner (2020) aponta diversas iniciativas educativas em museus entre o final do século XIX e primeira metade do século XX, dentre as quais destacamos: a realização de palestras ilustradas pelo *American Museum of Natural History* desde sua fundação (1884) e o empréstimo de “kits” educativos para apoiar o ensino universitário e escolar; o *Metropolitan Museum* de Nova Iorque, que em 1908 disponibilizou para as visitas escolares uma sala equipada com mesas, cadeiras, quadro negro e equipamento de projeção de slides (semelhante à sala de conferências criada dezoito anos depois no Museu Nacional); também em 1908, a contratação de profissional para condução de visitas no *American Museum of Natural History* e no Museu de Belas Artes em Boston; em 1931, a criação de uma Galeria das Crianças no *Science Museum* de Londres, com o uso de modelos interativos e demais técnicas atrativas.

identifica que uma produção relativa à relação museu-educação ocorria nos Estados Unidos desde os últimos anos do século XIX, florescendo na primeira metade do século XX.

Em meados da década de 1920, já está configurado um sistema plural de comunicação pública da ciência e tecnologia, do qual participam amplamente os museus. As narrativas se multiplicam, a cargo de profissionais que migram do âmbito das ciências para o da comunicação; e surge uma nova profissão: a de comunicador público sobre temas científicos. Nos museus de história natural, as exposições em vitrines dão lugar a elaborados dioramas - partido expositivo já utilizado desde o século 19 e universalizado a partir desse período. Ao final dos anos 1920, realizam-se os primeiros estudos de visitação em museus, que possibilitam analisar de modo mais amplo a ressonância dessas ações. Multiplicam-se os textos sobre o papel educativo dos museus (ibid., 2020, p.21).

A última gestão que ressaltamos neste período é a de Heloísa Alberto Torres. Trata-se da primeira mulher diretora do Museu Nacional, tendo permanecido à sua frente por dezoito anos (1937-1955). Segundo Aranha Filho (2011), Torres teria tentado se desfazer da estrutura educacional criada no período de Roquette-Pinto, e para tal, fechou o setor educativo. Em seu lugar, conforme analisaremos mais à frente, criaria no novo regimento de 1941 o Serviço de Extensão Cultural (SEC). O mesmo tinha a finalidade de divulgar as atividades e publicações do Museu, organizar as exposições e seus respectivos guias, prestar orientações ao público, fornecer materiais aos cursos e conferências realizados pela instituição e realizar pesquisas e monografias sobre o ensino de ciências naturais e antropológicas. Assim, era um setor que congregava as atividades hoje realizadas pela Seção de Museologia, pela Seção de Assistência ao Ensino e pelo Núcleo de Atendimento ao Público.

Pela primeira vez, as exposições eram responsabilidade de um setor especializado. Esta ciência da importância de desenvolver uma *expertise* em relação à comunicação em museus é provavelmente fruto das diferentes parcerias que a então diretora estabeleceu com instituições estrangeiras em prol da formação de profissionais e renovação do Museu. Estas se deram em um contexto da Política da Boa Vizinhança implantada pelos Estados Unidos, que produziu um momento de intenso intercâmbio profissional com a América Latina, com vistas ao controle cultural da região.

Dentre elas, citamos a vinda da comissão financiada pela Fundação Rockefeller no ano de 1941¹⁷², com especialistas do *Buffalo Museum of Science*, dos Estados Unidos. Este museu teria realizado uma pesquisa na Feira Mundial de Nova

¹⁷² Por intermédio da Fundação Rockefeller, teriam sido contratados: Charles Wagley, antropólogo da Universidade de Columbia; Llewellyn Ivor Price, paleontólogo da Universidade de Harvard; Joseph R. Bailey, herpetólogo da Universidade de Michigan; e George Sprague Myers, ictiologista da Universidade de Stanford (EWBANK, 2018, p.10).

York e na *Golden Gate International Exhibition* de São Francisco, em 1939, visando a inovação em design de exposições. O relatório de Carlos E. Cummings¹⁷³ sobre a pesquisa serviu como chamariz para que Torres buscasse a sua contribuição. Além de Cummings, a comissão teria contado com a vinda de outros dois especialistas em expografia¹⁷⁴.

Segundo Ewbank (2018), a parceria com outros especialistas internacionais para a atualização do Museu e desenvolvimento de seus profissionais também pode ser identificada através de ações como: a realização de discussões, em 1945, com o curador de antropologia do *Yale Peabody Museum of Natural History*, Cornelius Osgood, a respeito de técnicas museológicas em museus de antropologia; parcerias de pesquisa com o antropólogo americano chefe do Departamento de Antropologia da Universidade de Columbia, Ralph Linton; e o historiador da arte francês Germain Bazin, professor de Estudos Museológicos da *École du Louvre* desde 1941 e posteriormente curador daquele Museu (1951), que realizou debates sobre a etiquetagem das peças expostas, em um curso de aperfeiçoamento realizado no Museu Nacional.

Cabe comentar que o Brasil contava com um curso de museus, sediado no Rio de Janeiro, desde 1932. Entretanto, parece ter sido ignorada a capacidade instalada em organização de museus no país, relativa aos profissionais formados desde 1934 pelo referido curso, sediado no Museu Histórico Nacional. Essa busca por uma mão de obra internacional, quando já se encontrava no Brasil uma primeira geração de profissionais especializados, atuantes em diversas instituições culturais do período, é reflexo ao mesmo tempo de uma mentalidade brasileira de subvalorização dos talentos nacionais e da característica que existe em museus de ciências, que diferentemente das demais categorias de museus, apresentam certa resistência em

¹⁷³ Diretor do *Buffalo Museum of Science* à época, com mais de quarenta anos de experiência em trabalhos de museografia. Realizou uma visita técnica ao Museu Nacional logo após ter sido fechado ao público para reformas, a partir da qual elaborou um relatório descritivo, crítico e programático. Heloísa Alberto Torres, que conheceu Cummins através de sua publicação “East is East and West is West”, teria escrito a David Stevens, diretor de humanidades da Rockefeller Foundation, no intuito de trazer o especialista em organização de museus (“*master specialist in Museum organization*”) uma vez que “não considera haver, nos quadros brasileiros, ninguém capacitado à altura da tarefa que a renovação do MN exige” (ARANHA FILHO, 2011, p.31). “As vantagens que nos advirão dessa deliberação da benemerita instituição não precisam ser acentuadas, pois a preocupação norte-americana de divulgação da cultura tem se refletido de maneira notável na técnica de organização de museus, trabalho em que, sem dúvida, os Estados Unidos se acham na dianteira do movimento que transformou o museu morto de ontem em um organismo vivo e atraente para o público” (Jornal do Brasil, 17 de julho de 1941, p.5).

¹⁷⁴ Os demais seriam Hamlin, da presidência do *Buffalo Museum of Science*, que escrevera um programa para construção de um novo Museu Nacional de Ciências Naturais do Rio de Janeiro; e Clawson, que ofereceu uma oficina de montagem de vitrines (ARANHA FILHO, 2011). Cabe citar que Chauncey Jerome Hamlin (1881–1963) foi o idealizador do ICOM, criado em 1946, tendo sido o seu primeiro presidente até 1953. Em Buffalo, sua cidade natal, foi presidente dos *Trustees of the Science Museum* e vice-presidente da *Buffalo Society of Natural Science*. Segundo Ewbank (2018, p. 19), ele teria visitado o Museu Nacional em maio de 1953, quando se mostrou satisfeito com a aplicação dos conselhos técnicos dados à instituição, principalmente no que se referia às seções de Etnologia e Mineralogia.

incorporar aos seus quadros profissionais formados em técnicas de museus e posteriormente em museologia.

Identificamos no período, porém, a presença de Luiz de Castro Faria - antropólogo e conservador formado no mencionado curso do Museu Histórico Nacional, que fez carreira no Museu Nacional e veio a ocupar sua Direção. Castro Faria teve participação na renovação das exposições de antropologia do Museu, como veremos no próximo subcapítulo.

Já para desenvolver sua vocação pedagógica, Heloísa Alberto Torres teria tentado trazer educadores nacionais de fora da instituição para nela trabalhar. Primeiramente esteve em contato com o educador Sussekind de Mendonça, que não foi efetivado no Museu, para desenvolver um manifesto programático. Em seguida, convidou Paschoal Lemme para integrar o quadro de especialistas (ARANHA FILHO, 2011, p.27). Tal estratégia mostra a vontade de colaborar com outros especialistas do país; mas, ao mesmo tempo, reflete uma desvalorização dos profissionais existentes no próprio quadro da instituição, como o anterior diretor Roquette-Pinto e Bertha Lutz, que anos antes já havia escrito sobre a função educativa dos museus - após sua palestra no Congresso da Associação Americana de Museus, também em Buffalo.

Apesar da iniciativa que visava a aproximação entre o Museu e seu público, com a criação do Serviço de Extensão Cultural e da vinda de especialistas de fora, identifica-se que a partir de outubro de 1941, em um período de reformas, o prédio esteve fechado à visitação, reabrindo apenas parcialmente em 1946. O próximo subcapítulo, cujo recorte compreende os anos de 1946 a 1968, tratará desse momento de renovação expográfica.

3.3.1 O regulamento de 1892

No ano de 1892, logo após a transferência do Museu para São Cristóvão, um novo regulamento foi aprovado, através do decreto nº 1.179, de 26 de dezembro de 1892. O texto é organizado em catorze diferentes capítulos¹⁷⁵, conferindo-lhe maior detalhamento, comparado aos anteriores.

A definição da finalidade institucional bem como a organização de suas quatro seções não sofreu alterações em relação ao decreto de 1890. Contudo, uma mudança significativa ocorreu em relação ao número de funcionários: além do diretor geral, bibliotecário, subsecretário, haveria cinco preparadores e um contínuo; os diretores de seção passaram de três para quatro, permanecendo os quatro subdiretores sendo que

¹⁷⁵ A saber: Da instituição e seus fins; Da administração; Dos fornecimentos e contractos; Das conferencias publicas; Das publicações; Das nomeações, substituições, licenças, vencimentos e aposentações; Dos concursos; Da escripturação; Das excursões; Dos laboratórios; Da policia do museo; Das exposições publicas; Disposições geraes.

um deles acumularia a função de secretário; o número de serventes aumentou de quatro para seis; o porteiro ganhou um ajudante. Nos serviços gerais foram incluídos um jardineiro chefe, dois guardas e vinte trabalhadores. Já os naturalistas do Museu, antes denominados “viajantes”, passaram a ser quatro naturalistas ajudantes¹⁷⁶. Com isso, haveria um aumento de vinte funcionários¹⁷⁷ (fora os naturalistas, cujo número era variável) para cinquenta e dois. O crescimento está provavelmente relacionado à mudança do Museu para prédio maior, necessitando de um corpo de funcionários mais extenso para desempenhar os trabalhos cotidianos, além de guardas.

Dada a localização do Paço na Quinta da Boa Vista, circundado por seus jardins, aparece pela primeira vez a figura do jardineiro. Por esse motivo, o regulamento dedica um capítulo ao parque, horto botânico e jardins do Museu, onde se cultivaria uma variedade de espécies vegetais - especialmente indígenas - para estudos práticos botânicos. Também é posta a preocupação de que estes espaços fossem bem cuidados “de modo a fornecer ao publico instructiva e agradável diversão”. Isto confirma que, para além de suas portas, seu entorno era entendido como área que também deveria ser utilizada nas estratégias de comunicação com o público.

As atribuições dos diretores de seção permanecem praticamente as mesmas¹⁷⁸ e por isso não serão por nós analisadas novamente. Porém, pela primeira vez, são definidas as responsabilidades dos preparadores, que deveriam, além de preparar os objetos das coleções dos gabinetes e laboratórios em que estivessem lotados, acondicioná-los e velar pela sua conservação, mantendo o inventário atualizado de todos os itens - isto é, um verdadeiro trabalho de gerenciamento de coleção, enquanto que os diretores de seção, profissionais de renome acadêmico, desempenhavam tarefas de pesquisadores especializados.

O Capítulo quatro, que versa sobre as conferências públicas, não apresenta nenhuma modificação em relação ao regulamento anterior; já o quinto, que trata das

¹⁷⁶ Além de efetuarem as excursões para coleta de materiais para as coleções, realizariam também no Museu trabalhos de natureza técnica, como os de classificação, auxiliando os diretores da seção em que atuavam.

¹⁷⁷ No decreto são mencionados 22 cargos fixos, porém o de secretário é exercido por um dos diretores/subdiretores e o de porteiro exercido por um dos preparadores, somando 20 funcionários. O documento não considera o número de naturalistas viajantes, não indicado no decreto.

¹⁷⁸ “1º Classificar, segundo os methodos e systemas mais conhecidos nos principaes Museos, os objectos contidos em suas secções, organizando o respectivo catalogo com toda a minuciosidade, mencionando a origem, valor e applicação de cada specimen, bem como quaesquer outras informações uteis dadas por convenções graphicas ou por côres explicativas, etc.; 2º Submitter ao director geral, até ao fim de janeiro, a exposição dos trabalhos realizados na secção durante o anno antecedente, com a indicação das providencias que entender necessarias ao melhoramento do serviço a seu cargo; 3º Cumprir e fazer cumprir o presente regulamento, bem como o regimento interno e quaesquer instrucções a bem do serviço sob sua direcção, que lhes forem transmittidas; 4º Levar ao conhecimento do director geral as faltas e infracções commettidas por seus subordinados; 5º Assignar os pedidos de artigos necessarios á sua secção” (BRASIL, 1892, p.1123).

publicações, continua a definir a existência de uma publicação trimestral, agora denominada “Revista do Museo Nacional do Rio de Janeiro” (embora ainda mantivesse o nome de “Archivos do Museo Nacional). O capítulo sete apresenta em maior detalhamento as especificidades dos concursos públicos que selecionariam os profissionais para atuar no Museu, mas não iremos nos deter na análise deste ponto pois apresentam poucas alterações em relação ao que já foi discutido anteriormente.

O capítulo nove, composto de apenas dois artigos, define a necessidade de realização de excursões para coleta de produtos naturais e artefatos indígenas para estudo dos fenômenos de relevância para a instituição. É a primeira vez que um regulamento do Museu evidencia ações relativas à etnologia indígena, somando-se às menções sobre os produtos naturais (e industriais, citados em 1876). Acreditamos que seja um reflexo da consolidação da antropologia ao longo da segunda metade do século XIX, conforme mencionamos anteriormente, disciplina que pouco a pouco ganhava autonomia e se distanciava da antropologia física e da história natural. O capítulo define também que as cadernetas de campo fiquem obrigatoriamente arquivadas na secretaria do Museu, o que consideramos ser parte de uma preocupação de criar uma coleção relacionada à memória da pesquisa realizada na casa.

Outra novidade interessante é a criação de um laboratório para cada seção, destinado à preparação dos itens de sua coleção e realização de pesquisas - o que deixa evidente nos primeiros anos do Museu em São Cristóvão que o mesmo manteve como sua principal vocação a pesquisa científica, enquanto a educação continuava em segundo plano.

No que se refere às exposições, chamadas no capítulo treze de “exposições públicas”, indica-se que seriam abertas ao público às quintas-feiras, sábados e domingos entre 11 da manhã e duas e meia da tarde, podendo o diretor geral permitir a visitação, em caráter especial, também em outros dias. Aqui, diferentemente do decreto de 1821, são dadas maiores pistas sobre as exigências que determinavam aqueles que seriam considerados dignos de visitar o Museu: fica expresso que o porteiro, ao fiscalizar a entrada de indivíduos na exposição, deveria recomendar ao comandante da força pública encarregado de realizar a “polícia do museo” [sic] que não permitisse a entrada de menores desacompanhados, indivíduos ébrios, pessoas acompanhadas de animais e, como nos anos anteriores, pessoas não decentemente vestidas.

Como já mencionamos, a transferência para suas novas dependências gerou maior preocupação com a integridade patrimonial. Assim, o Museu Nacional disporia de praças destacados da força pública para garantir a segurança do seu prédio,

parque, horto e jardins. Além disso, tanto à noite quanto de dia, o porteiro e seu ajudante “procederão á mais minuciosa inspecção de todos os salões, gabinetes, laboratorios e mais dependencias internas do Museo” (BRASIL, 1892, p.1132). O texto provavelmente se refere à ronda das exposições, em que os citados empregados fariam a vigilância a fim de evitar incêndios, roubos e demais danos.

3.3.2 O regulamento de 1899

Publicado no decreto n.º 3211 de 11 de fevereiro de 1899, um novo regulamento é lançado, agora na gestão de Lacerda. Organizado em treze capítulos mais disposições gerais, ele não difere muito do anterior. A finalidade do Museu permanece a mesma e suas seções não apresentam alterações, com exceção da primeira, que deixa de ser de zoologia, anatomia e embriologia comparada para se tornar apenas seção de zoologia.

No que se refere aos cargos destinados ao Museu ¹⁷⁹, apesar de com algumas alterações e um pequeno decréscimo em sua quantidade, a mudança mais significativa refere-se ao nome dos 4 diretores de seção, que passam a figurar como “4 professores, sendo 1 de cada secção”, confirmando nossa identificação no regimento anterior do caráter acadêmico exigido aos especialistas ocupantes de tal cargo. Além disso, neste regulamento, o então conselho administrativo do Museu passaria a denominar-se “congregação”, como é até hoje, já apresentando uma influência da episteme acadêmica antes mesmo de o Museu entrar na Universidade, uma vez que este é o rótulo habitualmente conferido aos conselhos docentes. A congregação seria presidida pelo diretor e integrada pelos professores e assistentes das seções; e apesar da mudança no nome, suas atribuições permaneceram idênticas às designadas ao conselho administrativo no decreto anterior.

Da mesma forma, os professores não apresentaram modificações em suas atribuições em relação ao que era conferido aos diretores de seção, com a exceção de que se inclui a tarefa de “Fazer conferencias publicas sobre assumptos scientificos que se relacionem com a sua secção”. Já os antes subdiretores passam a ser nomeados assistentes (dos professores) e além de também fazerem conferências públicas, deveriam “Effectuar as excursões de que forem incumbidos para o augmento das collecções, de accordo com as instrucções que receberem”. Essas mudanças de nomenclatura - com a manutenção, em grande parte, das responsabilidades já antes existentes - reforçam a interpretação de haver no período não uma verdadeira

¹⁷⁹ “1 director. 4 professores, sendo 1 para cada secção. 4 assistentes, [sendo 1 para cada secção]. 1 bibliothecario. 1 secretario. 5 preparadores, sendo 1 de taxidermia, 1 de osteologia, 1 de botanica, 1 de mineralogia e ethnographia. 1 porteiro. 1 continuo. 1 jardineiro-chefe. 2 guardas. 6 serventes. 14 trabalhadores” (BRASIL, 1899, p.110).

reestruturação interna, mas a intenção de conferir ao Museu a validação de seu *status* enquanto local de produção de conhecimento entre as demais instituições acadêmicas do período.

No que se refere às conferências públicas, publicações (neste caso apenas a revista do Museu volta a ser nominada “Archivos do Museo Nacional do Rio de Janeiro”), exposições, e demais partes que analisamos no regulamento anterior, não há mudanças significativas, permanecendo em sua maior parte a mesma redação em relação ao texto de 1892.

3.3.3 O regulamento de 1911

Também desenvolvidos sob a direção de João Batista de Lacerda, o Museu Nacional teve dois regulamentos em menos de dois anos: o primeiro, publicado como decreto n.º 7.862, de 9 de fevereiro de 1910; e o segundo, como decreto n.º 9.211, de 15 de dezembro de 1911. Por serem muito semelhantes e próximos no tempo, optamos por analisar o último. Este é organizado em dez capítulos¹⁸⁰, mais disposições gerais. A finalidade do Museu sofre algumas variações em relação ao decreto de 1899:

Art. 1º O Museu Nacional tem por fim estudar e divulgar a Historia Natural, especialmente a do Brazil, cujos productos deverá colligir, classificando-os scientificamente, conservando-os e expondoos ao publico com as necessarias indicações e proceder a estudos e investigações relativas á entomologia e phytopathologia agricolas, chimica vegetal e chimica geral (analytica) (BRASIL, 1911, n.p. Transcrição Literal).

A referência ao estudo da História Natural universal deixa de ser utilizada, evidenciando-se novamente o foco nacional. Além disso, o verbo “expor” - que só teria sido usado anteriormente no regimento de 1888 - aparece novamente como parte da finalidade do Museu. Assim, podemos observar uma dupla aplicação: no âmbito científico, representada pelos verbos “estudar”, “divulgar”, “coligir” e “classificar” a História Natural; já no que diz respeito ao público geral, são usados os verbos “conservar” e “expor”. Tal concepção reflete a mudança paradigmática iniciada na primeira década do século XX, em que o museu passou a ser entendido cada vez mais como espaço de educação pública. Assim, esse regulamento já apresenta em diferentes momentos indícios de uma preocupação com o caráter educativo do museu, que ganharia cada vez mais força nos próximos.

Por fim, a finalidade do Museu passa a fazer referência a novas áreas do conhecimento (entomologia e fitopatologia agrícolas, química vegetal e química geral)

¹⁸⁰ A saber: O Museu Nacional e seus fins; Das atribuições das secções; Das atribuições dos laboratórios; Da congregação; Dos cursos; Do pessoal do Museu Nacional; Das publicações; Das excursões; Das exposições públicas; Dos concursos.

- o que, embora cause estranhamento em uma primeira leitura, por parecer desconexa do resto do texto, faz sentido quando observamos a reorganização da estrutura do museu no artigo seguinte. Estas áreas dizem respeito à criação dos quatro laboratórios de pesquisa, independentes das seções existentes¹⁸¹. Já as quatro seções¹⁸², embora com alguma atualização nos nomes, continuaram em essência as mesmas do regulamento anterior. As seções tinham como atribuição realizar estudos nas áreas de sua especialidade, reunir coleções (incluindo a coleta, estudo, classificação, catalogação e elaboração de guias do Museu, para serem vendidos), realizar permutas de espécimes com outros estabelecimentos de pesquisa, realizar cursos públicos, fazer publicações que contribuíssem com a difusão dos trabalhos realizados e da história natural e prestar informações sobre os assuntos de caráter científico relacionados às mesmas. Cada uma teria um laboratório para preparação e organização de suas coleções. Diferentemente da finalidade do Museu, o ato de expor peças da coleção não é mencionado de forma explícita entre as atividades a serem realizadas¹⁸³.

Assim, de acordo com a tendência educativa dos museus à época, retornam ao regulamento os cursos práticos gratuitos do Museu Nacional, que seriam realizados pelos chefes de seção, professores e substitutos do Museu, enquanto que as conferências seriam realizadas pelos chefes de laboratórios. Outros profissionais qualificados também poderiam fazer conferências desde que aprovado pela congregação. Na verdade, todo o programa de cursos e conferências deveria ser aprovado na primeira sessão da congregação a cada ano, demonstrando uma preocupação organizacional de regularização dessas atividades dentro da instituição.

O número de profissionais também foi consideravelmente aumentado, sendo previstos 78 cargos¹⁸⁴ - alguns podendo ser acumulados por uma mesma pessoa. Com isso a congregação passa a considerar mais cargos em sua formação: presidida

¹⁸¹ 1º Laboratorio - Entomologia agricola; 2º Laboratorio - Phytopathologia agricola; 3º Laboratorio - Chimica vegetal; 4º Laboratorio - Chimica geral (analytica).

¹⁸² 1ª Secção - Zoologia; 2ª Secção - Botanica; 3ª Secção - Mineralogia, geologia e paleontologia; 4ª Secção - Anthropologia e ethnographia.

¹⁸³ Caberia apenas de forma implícita, na função "g) promover por todos os meios convenientes a vulgarização do estudo da historia natural" (BRASIL, 1911, n.p.).

¹⁸⁴ "1 diretor; 1 chefe da 1ª secção e professor de zoologia; 1 chefe da 2ª secção e professor de botânica; 1 chefe da 3ª secção e professor de mineralogia, geologia e paleontologia; 1 chefe da 4ª secção e professor de antropologia e ethnographia; 4 substitutos de secção; 4 chefes de laboratórios; 2 naturalistas-viajantes, sendo um para a 1ª e outro para a 2ª secção; 8 preparadores, sendo dois de taxidermia, um de osteologia da 1ª secção, um da 2ª secção, um da 3ª secção e um da 4ª, um de chimica vegetal e um de chimica geral (analytica); 2 praticantes de zoologia; 1 desenhista calígrafo; 1 conservador de arqueologia; 1 chefe de culturas; 1 secretário; 1 bibliotecário; 1 ajudante de bibliotecário; 1 escriturário; 1 dactilógrafo; 1 porteiro; 1 correio; 3 guardas, sendo um para a bibliotheca; 1 modelador para a secção de zoologia (1ª), um carpinteiro, 18 serventes, 20 jardineiros, sendo um deles feitor" (ibid., Transcrição Literal).

pelo diretor, também contaria com a participação dos chefes de seção e professores, substitutos e chefes de laboratório.

Observa-se uma mudança significativa no que diz respeito à visitação do Museu, que passa a ocorrer todos os dias, exceto segundas e sextas-feiras, das 10 horas da manhã às 3 da tarde. Pela primeira vez deixa-se de fazer referência aos visitantes que não seriam autorizados a entrar. Porém, define-se que aqueles que fossem encontrados danificando as coleções deveriam indenizar o Museu dos estragos feitos e deveriam ser entregues às autoridades policiais.

No que diz respeito à experiência da exposição, o texto informa ainda que cada seção teria um guia que, após aprovado em congregação, seria impresso e vendido na portaria do Museu. A organização desses guias aparece nas atribuições das seções e de seus chefes, indicando que “deverá ser ilustrado e escripto em linguagem ao alcance de todos” (BRASIL, 1911, n.p. Transcrição Literal), ou seja, existia uma preocupação com a acessibilidade comunicacional dos produtos realizados para o público geral.

Por fim, também com o intuito de estimular a vocação educativa, nas disposições gerais o artigo 59 declara que “Será organizado em uma das dependencias do estabelecimento um Museu Escolar de Historia Natural, destinado ao ensino intuitivo, especialmente adaptado ás crianças” (ibid.). Com essas novidades em seu regimento, podemos observar que o Museu Nacional estava antenado com as tendências educativas que se impunham no cenário internacional durante os primeiros anos do século XX, em que cada vez mais os museus eram considerados como espaços de educação.

3.3.4 O regulamento de 1916

O regulamento de 1916 foi implementado sob direção de Bruno Álvares da Silva Lobo, através do decreto n.º 11.896 de 14 de janeiro daquele ano. A finalidade do Museu mantém-se igual à do texto apresentado em 1911, com a distinção de que se suprime a referência às áreas do conhecimento relativas aos seus laboratórios; e se adiciona parágrafo único que apresenta o Museu como um instituto cientificamente autônomo e administrativamente dependente do Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio. Já as seções e laboratórios são reorganizados de modo tal que a primeira seção passa a ser a de mineralogia, geologia e paleontologia (antes terceira), a de botânica continua sendo a segunda, a de zoologia passa a ser a terceira (antes primeira), e a quarta é a seção de antropologia e etnografia. Os laboratórios passam a ser apenas dois: de entomologia geral e aplicada e de química.

As atribuições das seções, laboratórios e congregação não apresentam mudanças significativas a serem analisadas. O número de cargos se reduz de 78 para 66¹⁸⁵, sendo as mudanças mais significativas a extinção do cargo de naturalistas viajantes, antes previstos em dois, e do chefe de culturas (que zelava pelos jardins e horto botânico).

O ensino é tratado no sexto capítulo como sendo realizado em três diferentes âmbitos: nas coleções cientificamente organizadas; nas conferências públicas; nos cursos de especialização e aperfeiçoamento ministrados. Estes últimos teriam caráter prático, realizados nos laboratórios. Assim, o Museu atenderia ao mesmo tempo à demanda de realização de cursos/conferências de vulgarização das ciências e de cursos práticos de especialização. Também, no artigo 50 das disposições gerais, é indicado que o Museu deveria fornecer, mediante pedido ao diretor, sala e material para os cursos de todos os institutos de ensino da República, servindo sua infraestrutura de apoio para essas instituições - que cresciam cada vez mais em número, formando especialistas também nas áreas das ciências naturais.

No que se refere às exposições, a única mudança importante é que apenas às segundas-feiras passam a ser fechadas à visitação, estando abertas todos os outros dias, das 8 às 17 horas. É uma mudança significativa também na quantidade de horas em que estaria visitável: passa de cinco para nove.

Por fim, o capítulo onze, disposições transitórias, indica que enquanto não houvesse no Rio de Janeiro um museu histórico, o Museu Nacional teria uma seção dirigida por um professor e substituto para “colleccionar e organizar os mostruarios dos objectos e documentos historicos especialmente referentes ao Brazil” (BRASIL, 1917, p.69). Trata-se da primeira vez que uma referência a uma seção histórica é feita e, como mencionamos anteriormente, em 1922 com a criação do Museu Histórico Nacional, esses objetos foram transferidos para lá. O regimento indica, então, que pelo menos desde 1916 já havia o intuito de criação de um museu de história na cidade.

3.3.5 O regulamento de 1931

O próximo regulamento que identificamos data de quinze anos depois, durante a gestão de Roquette-Pinto, publicado como decreto n.º 19.801 de 27 de março de 1931. Nele observamos mudanças bastante significativas em relação à organização

¹⁸⁵ “1 diretor; 4 professores chefes de seção; 3 professores substitutos; 2 professores chefes de laboratório; 2 assistentes de chimi[c]a; 1 assistente de entomologia geral e aplicada; 1 secretário; 1 escriturário; 1 escrevente dactilógrafo; 1 bibliotecário arquivista; 1 sub-bibliotecário; 1 desenhista-calígrafo; 2 preparadores de mineralogia; 1 preparador de botânica; 2 preparadores de zoologia; 1 preparador de antropologia e etnografia; 1 preparador-conservador de arqueologia; 2 praticantes; 1 porteiro; 1 modelador; 1 correio; 1 carpinteiro; 4 guardas de 1ª classe; 2 guardas de 2ª classe; 12 serventes de 1ª classe; 5 serventes de 2ª classe; 1 jardineiro-feitor; 10 jardineiros” (BRASIL, 1917, p.63-64).

do Museu, visando o melhor desenvolvimento de seu caráter educativo que já despontava no regulamento de 1911.

Após mudança de ministério, o Museu é definido como um instituto cientificamente autônomo e administrativamente dependente do Ministério da Educação e Saúde Pública. Sua finalidade é descrita como:

- 1, coligir, classificar e conservar material de história natural, especialmente do Brasil, expondo ao público as coleções convenientemente escolhidas;
- 2, realizar pesquisas científicas de laboratório e explorações naturalistas;
- 3, ensinar a história natural.
- 4, divulgar as ciências naturais e os resultados das pesquisas, estudos e explorações por todos os meios ao seu alcance; publicações (Arquivos, Boletim, Guias, Tratados, Quadros), fotografias, diapositivos, filmes científicos e radiotransmissão de conferências. (BRASIL, 1932, p.251. Transcrição Literal).

Bastante influenciadas pelo seu diretor vigente, observamos algumas novidades em relação aos textos precedentes: as exposições teriam suas peças “convenientes escolhidas” para o público, com uma preocupação educativa; o ensino da história natural aparece por si só como uma das atividades-fim do Museu; no que se refere à divulgação, para além das publicações especializadas, itens como filmes científicos e radiotransmissão são considerados: como descrevemos anteriormente, foram implementados desde 1927 por Roquette-Pinto, junto com o setor educativo.

Também a organização dos setores passa por completa reorganização, passando a existir cinco seções, sendo a última delas a correspondente ao Serviço de Assistência ao Ensino. Os cargos previstos são 65¹⁸⁶.

Art. 2º Para os fins especificados no art. 1º o Museu Nacional terá nove divisões técnicas, grupadas, para efeitos administrativos, em cinco seções:

1ª seção:

1ª divisão - Minerologia e Petrographia.

2ª divisão - Estratigraphia e Paleontologia.

2ª seção:

3ª divisão - Botânica.

4ª divisão - Botânica.

3ª seção:

5ª divisão - Zoologia.

6ª divisão - Zoologia.

4ª seção:

7ª divisão - Anthropologia.

8ª divisão - Ethnographia.

5ª seção:

9ª divisão - História Natural (Serviço de Assistência ao Ensino) (ibid., p.252). [grifos nossos]

¹⁸⁶ “1 diretor (professor); 5 professores chefes de seção; 4 professores; 2 assistentes; 9 preparadores; 1 preparador de arqueologia; 1 bibliotecário; 1 secretário de redação - tradutor; 2 escrivães; 1 sub-bibliotecário; 1 desenhista; 2 praticantes; 1 modelador; 1 porteiro; 2 correios; 1 carpinteiro; 1 jardineiro; 4 guardas de 1ª classe; 12 serventes de 1ª classe; 2 guardas de 2ª classe; 10 jardineiros; 5 serventes de 2ª classe” (ibid., p.253-254).

Um longo capítulo apresenta as especificidades do ensino a ser ministrado pelo Museu Nacional a partir de então. O mesmo se daria pelas coleções - individualizadas entre as expostas ao público e as de estudo; pelas conferências públicas, que seriam ilustradas com diapositivos, filmes e demonstrações objetivas - revelando uma preocupação em tornar as informações acessíveis e interessantes ao público geral; pelos cursos de especialização e aperfeiçoamento realizados nos laboratórios; e, por fim, pelo Serviço de Assistência ao Ensino de História Natural. O Museu revela estar disponível para emprestar seu salão de conferências, materiais de diaprojeções e demais objetos de ensino para professores das escolas públicas e de cursos particulares, revelando uma aproximação com o ensino escolar. O Horto Botânico também é apresentado como local possível de ser utilizado para ensino prático das escolas interessadas.

O capítulo apresenta uma série de recomendações em relação ao uso do salão de conferências: por exemplo, recomenda que cada lição não deveria durar mais de uma hora e meia e deveria ser paga caso o professor não permitisse a entrada do público geral ao local. Também era proibida qualquer conferência que fizesse menção a assuntos religiosos, políticos ou de propaganda comercial, uma vez que seu uso seria apenas científico. O setor educativo apoiaria ainda professores, colégios ou escolas na organização de museus didáticos em suas instituições, tendência bastante comum à época, “mediante instruções, conselhos, preparo e determinação do material apresentado pelos interessados” (ibid., p.257).

Enquanto o capítulo sobre o ensino no Museu cresce razoavelmente de tamanho, ao apresentar as especificidades do novo setor educativo e do salão de conferência, deixa de existir no regulamento um capítulo referente às exposições. As informações continuam, mas migram para a seção de disposições gerais. Nela, é indicado que o Museu continuaria aberto ao público todos os dias, exceto às segundas-feiras; porém agora passaria a abrir também nos feriados, demonstrando a preocupação da instituição de estar cada vez mais disponível à população. O horário de funcionamento pouco variou, estando acessível das 9 às 17 horas.

Outras informações importantes presentes nas disposições gerais: o laboratório de química é extinto; o Museu poderá ajudar a organizar e superintender a instalação de museus locais em Estados e municípios.

3.3.6 O regulamento de 1941

Enfim, o último regulamento deste período é o estabelecido no decreto nº 6.746, de 23 de janeiro de 1941, quando o Museu se encontrava sob a direção de Heloisa Alberto Torres. Observa-se que o grande peso dado ao caráter educativo do

Museu no regimento anterior já não está presente no novo documento. Assim, a menção à educação fica circunscrita à quinta seção; as demais marcas do pioneirismo de Roquette-Pinto junto à popularização do Museu - como o uso de diapositivos, do salão de conferências ou mesmo a aproximação com professores de escolas - são suprimidas. A finalidade do Museu seria:

- a) coligir, classificar e conservar material que interesse ao estudo das ciências naturais e antropológicas, especialmente do Brasil, organizando coleções em série e exposições públicas.
- b) realizar estudos e pesquisas sobre assuntos relacionados com as suas finalidades;
- c) divulgar conhecimentos de ciências naturais e antropológicas e os resultados dos estudos e pesquisas, que tiver realizado por meio de publicações, exposições, conferências e assistência aos interessados (BRASIL, 1941, p.92. Transcrição Literal).

É notável que o texto de 1941 passa a evidenciar o estudo das ciências antropológicas para além das ciências naturais, reflexo também da direção atual, comandada por uma antropóloga. Também o item existente na versão de 1931 - “ensinar a história natural” - deixa de figurar.

No que diz respeito à organização interna, as seções dão local a divisões, em mesmo número e disciplinas, sendo acrescentadas de seções de caráter administrativo. Aqui deixa de ser possível analisarmos os cargos previstos e suas quantidades, uma vez que seriam estabelecidos oportunamente por decreto.

Art. 2º - O M. N. é constituído dos seguintes órgãos:

- a) Divisão de Geologia e Mineralogia (D.G.M.).
- b) Divisão de Botânica (D.B.).
- c) Divisão de Zoologia (D.Z.).
- d) Divisão de Antropologia e Etnografia (D.A.E.).
- e) Secção de Extensão Cultural (S.E.C.).
- f) Biblioteca.
- g) Secção de Administração (S.A.), à qual são subordinadas uma Oficina (O.) e a Portaria (P).
- h) Laboratório de Fotografia, de Desenho, Pintura e Modelagem (ibid., p.93).

Como podemos observar, a Seção de Assistência ao Ensino deixa de existir durante a direção de Heloisa Alberto Torres e, em seu lugar, passa a figurar a Seção de Extensão Cultural (SEC). Esta teria como função abrigar diferentes atividades relacionadas à organização de exposições, atendimento ao público e realização de pesquisa.

Art. 5º À S.E.C. compete:

- a) providenciar para a divulgação das atividades do M. N.
- b) organizar e distribuir as publicações do M. N.;
- c) organizar as exposições e os respectivos guias, com os elementos fornecidos pelos órgãos competentes;
- d) orientar o público em visita às exposições, em dias e horas previamente anunciados;

- e) prestar informações às pessoas interessadas em ciências naturais e antropológicas;
- f) fornecer material e outros elementos necessários aos cursos e conferências que se realizarem no M.N. ou de iniciativa da instituição;
- g) realizar pesquisas sobre métodos de ensino de ciências naturais e antropológicas;
- h) elaborar monografias relativas ao ensino das ciências naturais e antropológicas (ibid).

Como mencionamos anteriormente, é a primeira vez que a concepção de exposições seria desenvolvida por equipe especializada, o que parecia ser alvo de preocupação da então diretora, uma vez que até mesmo organizou uma comitiva com especialistas norte-americanos para que auxiliassem o Museu Nacional em seu momento de renovação (conforme anteriormente descrito). Porém, em uma organização típica dos museus científicos, em que os especialistas das disciplinas detêm o poder sobre as coleções de suas pesquisas, observa-se que a responsabilidade de seleção das peças que figurariam nas exposições é das divisões científicas:

- Art. 4º Às Divisões compete, dentro das respectivas especialidades:
- a) proceder à coleta, estudo, determinação, guarda e conservação de material científico;
 - b) realizar investigações e trabalhos em laboratório e no campo;
 - c) organizar catálogos dos espécimes coletados;
 - d) selecionar o material científico a ser exposto;
 - e) fornecer elementos para a elaboração dos guias das exposições;
 - f) cooperar com a S.E.C.;
 - g) colaborar nas publicações do M. N (ibid.).

Ao mesmo tempo, é a primeira vez que a menção à participação no processo de concepção de exposições é mencionada dentre as atribuições dos cientistas para além da simples organização das coleções, o que reflete uma verdadeira preocupação da época em fazer as ações relacionadas ao desenvolvimento e manutenção das exposições valorizadas internamente. Ainda no que diz respeito às exposições, estavam abertas ao público nos mesmos dias que anteriormente, mas no horário de nove e meia às dezessete horas.

3.4 1946: O Museu na Universidade

Com o Decreto nº 8.689 de 16 de janeiro de 1946, o Museu Nacional foi incorporado à Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro¹⁸⁷. Heloisa Alberto Torres ainda era a diretora da instituição e ficaria no comando nos

¹⁸⁷ O Museu Nacional foi incorporado anteriormente à Universidade em 1937, na época em que a Universidade do Rio de Janeiro foi reorganizada em Universidade do Brasil, com a incorporação também de outras unidades e institutos já existentes nas áreas de química, educação, agronomia, filosofia, ciências e letras, entre outros (Lei Nº 452 de 5 de julho de 1937). O Museu permaneceu inicialmente relacionado à universidade até o ano de 1940. Porém, só em 1946 a incorporação definitiva acontece (DUARTE, 2019, p.369).

primeiros nove anos da nova estrutura organizacional universitária, tendo sido substituída por José Cândido de Carvalho (1955-1961).

A história do ensino superior no Brasil se inicia em 1808, com a criação de uma faculdade de medicina - a Escola de Cirurgia da Bahia. Segundo Morosini (2009, p.127), durante mais de um século este ensino se organizou em instituições isoladas, destinadas à formação da elite. Apenas em 1915 um decreto indicou a possibilidade de o Governo Federal reunir em universidade a Escola Politécnica, a Escola de Medicina e uma das escolas de Direito, o que aconteceu por meio do decreto n.º 14.343 de 7 de setembro de 1920, criando a Universidade do Rio de Janeiro. Em 1951, com a criação do CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico e da CAPES - Fundação de Capacitação de Pessoal de Nível Superior, a aproximação entre atividades universitárias e a produção de pesquisa se consolidou nas variadas áreas do conhecimento. Já no contexto da Ditadura Militar, em 1965, a Universidade do Brasil passou a se chamar Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), obedecendo à lei que padronizava o nome de todas as universidades à época subordinadas ao Ministério da Educação e Cultura e sediadas nas capitais brasileiras (Lei Nº 4.759, de 20 de agosto de 1965).

Neste sentido, a inclusão do Museu Nacional, uma instituição já consagrada pela pesquisa realizada em suas áreas, foi mais um passo no sentido de consolidar a universidade como espaço de produção de conhecimento. No Estatuto da Universidade do Brasil de 1946, publicado no decreto nº 21.321, de 18 de junho daquele ano, entre faculdades, escolas e institutos especializados, o Museu aparece como o único representante da categoria chamada de “instituição nacional” incorporada à universidade, cuja finalidade seria “cooperar com as escolas e faculdades em seus fins de ensino e de pesquisa e a desenvolver de acôrdo com as suas possibilidades próprias, atividades de produção e pesquisa, em benefício da coletividade e no interêsse universitário” (BRASIL, 1946, p.284).

Segundo Dias (2002, p. 218), no quesito ensino, o Museu Nacional ofereceu nos primeiros anos de sua incorporação à Universidade diferentes cursos de especialização e aperfeiçoamento, cujo amadurecimento levou anos depois à criação de seus cursos de pós-graduação. Entre eles, cita o curso de aperfeiçoamento em Antropologia Cultural ministrado por Castro Faria e o curso de especialização em Antropologia Física, em colaboração com o serviço de antropometria do Instituto de Pesquisas Educacionais da Prefeitura do Distrito Federal. Outro curso realizado foi o de botânica sistemática. Cursos livres, implementados à época de Ladislau Netto, foram realizados como Ciclos de Palestras Culturais. E por fim, Dias identifica a realização de um curso de introdução à Museologia, que contava com aulas sobre as

diferentes áreas científicas, sendo finalizado com uma aula do professor Araújo Feio sobre Museologia aplicada aos museus de ciência.

3.4.1 Museu Nacional Universitário? Uma breve reflexão

No caso do Museu Nacional, existe uma série de questões de governança envolvendo seu status enquanto unidade da UFRJ, mas que não deixa de ser também um museu federal - que deve obedecer a uma série de questões e instrumentos legais, como o Estatuto de Museus. Tal situação resulta na participação de diferentes agências na sua gestão desde sua entrada na Universidade.

Contudo, neste caso, discute-se se o Museu Nacional teria passado a ser enquadrado no conceito de museu universitário, uma vez que surgiu no país antes mesmo de nossa primeira universidade; e pelo fato de suas coleções não retratarem a história de uma determinada disciplina. Com isso, há autores que o consideram um museu universitário e outros um museu na Universidade.

Lourenço (2005), em sua tese, analisa a grande variedade que podemos encontrar dentro da categoria “*University Museums*”, que pode contemplar todas as disciplinas científicas existentes e os mais variados tipos de coleções, categorias de museus e formas administrativas.

Também existem museus nacionais sob a administração direta de universidades ou, mais frequentemente, de instituições de pesquisa e/ou ensino superior por ex. o Museu Nacional de História Natural, Universidade de Lisboa, Museu Nacional de História da Medicina, Universidade do Porto, o Museu Nacional das Artes e Ofícios (CNAM) em Paris, o Museu Nacional da Arquitetura, da Universidade Politécnica de Madrid, o Museu Nacional dos Instrumentos para o Cálculo, Universidade de Pisa e o Museu Nacional da Educação em Rouen do Instituto Nacional de Pesquisa Pedagógica. Na Noruega, os museus nacionais de arqueologia e história natural estão na Universidade de Bergen. Há pelo menos um museu que é simultaneamente um museu nacional e uma instituição de pesquisa, compreendendo uma Escola doctoral: o Museu Nacional de História Natural em Paris (LOURENÇO, 2005, p.26, tradução nossa)¹⁸⁸.

Abalada e Granato (2019) identificam como sendo um museu universitário todo aquele que esteja sob responsabilidade de uma universidade, incluindo suas atividades de salvaguarda patrimonial, espaço físico e recursos humanos. Para os autores, não são consideradas coleções em demais instituições de ensino superior,

¹⁸⁸ *There are also national museums under the direct administration of universities or, more generally, of higher education or research institutions, e.g. the National Museum of Natural History, University of Lisbon, the National Museum for the History of Medicine, University of Porto, the Musée National des Arts et Métiers (CNAM) in Paris, the National Museum of Architecture, Universidad Politécnica de Madrid, the Museo Nazionale degli Strumenti per il Calcolo, University of Pisa, and the Musée National de l'Éducation in Rouen of the Institut National de Recherche Pédagogique. In Norway, the national museums of archaeology and natural history are at the University of Bergen. There is at least one museum that is simultaneously a national museum and a research institution comprising a Ecole doctorale: the Muséum National d'Histoire Naturelle in Paris.*

tendo em vista que só as universidades têm a obrigação legal de atuar sobre o tripé ensino-pesquisa-extensão.

Os autores evidenciam que a lógica que rege um museu dentro de uma universidade é diferente dos museus em geral, uma vez que estão inseridos em uma cultura universitária que tem seus valores próprios. Tais valores impactam a própria gestão destes museus e do patrimônio sob sua tutela, uma vez que estão subordinados à hierarquia universitária, seus planos de carreira, orçamentos, etc. Essa é a interpretação que utilizamos nesta Tese, uma vez que ao nos debruçarmos sobre o histórico da instituição, percebemos a influência do contexto acadêmico em seu funcionamento enquanto museu, que tem como resultado um distanciamento entre o conhecimento produzido internamente e suas exposições.

3.4.2 A reforma Torres-Carvalho

Além das mudanças internas resultantes da incorporação à Universidade, observadas no primeiro regimento do período (1958), ao analisarmos o histórico do Museu identificamos que nas gestões de Heloisa Alberto Torres e José Cândido de Mello Carvalho as exposições passaram por um intenso momento de renovação, sendo completamente reformuladas em relação à sua montagem anterior¹⁸⁹. Essa configuração, chamada por Aranha Filho (2011, p.71) de “Reforma Torres-Carvalho” (1941-1960) permaneceu, com pouquíssimas alterações, até o início do século XXI - ou seja, por mais de quarenta anos - e se configurou no que é, em larga escala, o imaginário carioca sobre as exposições do Museu Nacional até os dias de hoje.

Aranha Filho em sua tese também faz um compilado dos índices de visitação do Museu Nacional entre os anos de 1892, quando então é transferido para o Paço, até 1963. Observamos na década de 1950, com a renovação de suas exposições, um considerável aumento nos índices, que perdura até o início dos anos 1960: em 1951¹⁹⁰ já se observa um total de 217.222 visitantes no ano, o maior registrado até então (a média entre os anos 1930 e 1940 era de cerca de 130.000). Esse número cresce nos anos posteriores e em 1963 chega-se à impressionante quantidade de 440.524 visitantes no ano (ibid., p.67A). Apesar de ainda atrair um público considerável, a década de 1960 foi um período de dificuldade financeira para o Museu Nacional e a Universidade do Brasil, que foram submetidos a um corte de verbas de 43%.

A bem-sucedida Reforma Torres-Carvalho foi iniciada em 1941 por Heloisa Alberto Torres e demandou uma série de mudanças estruturais no prédio, que tiveram

¹⁸⁹ A concepção expográfica anterior foi organizada pela reforma Lacerda, entre os anos 1910 e 1914 e foi depois expandida durante a gestão de Roquette-Pinto, entre os anos 1927 e 1931 (ARANHA, 2011, p.71).

¹⁹⁰ Considera-se zero a visitação entre os anos 1942 e 1946 pelo fato de o Museu estar fechado para reformas. São desconhecidos os índices de 1947 a 1950.

o acompanhamento do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), criado em 1937.

A reabertura do Museu ao público e, por consequência, a reinauguração das exposições, só se deu no ano de 1947 e de forma parcial. Na ocasião, seriam visitáveis as galerias de geologia no térreo e de antropologia e arqueologia no segundo pavimento (ibid., 2011, p.70)¹⁹¹. Em 1951, a sala de Etnologia Regional foi aberta ao público. As demais salas, de paleontologia e de zoologia, que ocupavam a metade dos fundos do segundo pavimento do palácio, só tiveram sua reforma iniciada na gestão de Carvalho, entre os anos 1956 e 1961, após permanecerem desmobilizadas durante o período em que a Seção de Extensão Cultural lidava com a falta de pessoal (JÜRGENS, 2002, p.182).

Castro Faria, na conferência realizada em 1947 para apresentar as novas exposições de antropologia e arqueologia afirma que

Um fato, entre todos, merece especial realce - pela primeira vez na história do Museu Nacional, a tarefa de preparar uma exposição escapa à rotina dos afazeres do pesquisador e passa a ser executada, ou antes, dirigida por um especialista nessa nova técnica que é a museografia. Dizer das vantagens decorrentes de tal recurso seria inútil - quem pensaria em discutir a conveniência de melhor e mais acertada partilha de atribuições ou os benefícios de uma especialização rigorosa? As finalidades essenciais de um museu moderno só podem ser integralmente atingidas com o auxílio da arte de projetar exposições. Melhor que as considerações que possamos fazer, falam os resultados obtidos (FARIA, 1949, p.16).

Diante de tal informação, procedemos na busca de quem seria então o primeiro especialista em exposições a ter contribuído com a renovação das mostras do Museu Nacional. Em um primeiro momento, imaginamos que Castro Faria se referia a ele mesmo - afinal, além de antropólogo ele também era formado no Curso de Museus do Museu Histórico Nacional, tendo sido um dos personagens mais atuantes na reforma da referida exposição. Porém, prosseguindo a leitura, identificamos um trecho do discurso ao qual ele atribui o arranjo das novas exposições, segundo iniciativa da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ao artista Georges Julien Simoni¹⁹². Assim sendo, nos parece que o referido especialista não era quem tinha a

¹⁹¹ O texto de Jürgens (2002, p.182) relata que teriam sido abertas 17 salas de Antropologia e três de Geologia, enquanto que outras vinte salas tiveram sua organização pendente para os próximos anos: Zoologia, Botânica e parte da Antropologia e Geologia.

¹⁹² Encontramos poucas informações sobre a biografia de Simoni. Entre elas, existe a menção em texto de Ceravolo (2011) para os Anais do Museu Paulista sobre uma carta de Henry Alen Moe, Secretário Geral da Fundação NY, para José Valladares, pedindo o seu parecer sigiloso sobre alguns candidatos à bolsa de estudos nos Estados Unidos para a *John Simon Guggenheim Memorial Foundation*. Entre estes candidatos figurava George Julien Simoni, a profissional de museus Regina Real e o artista plástico Mario Cravo Junior. Contudo, não encontramos informações sobre a confirmação ou não de tal bolsa. Já em nota na Revista "A noite ilustrada" (1 de out. 1940, p. 34) de uma sua exposição no Palace Hotel, o artista é retratado em fotografia e descrito como cenógrafo e decorador, expondo na ocasião trabalhos de pintura. Por fim, segundo Ewbank (2008, p.16), Simoni teria aparentemente ficado encarregado da

formação no curso de museus, mas sim o artista com experiência na elaboração de projetos para outras exposições.

Segundo a Tese de Julião (2008, p.253-254), enquanto o planejamento de exposições no DPHAN (Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) fosse geralmente realizado por arquitetos (como José de Souza Reis e Alcides da Rocha Miranda), Simoni foi um decorador de origem suíça que atuou desde 1943 junto ao órgão, desenvolvendo atividades em diferentes museus - especialmente mineiros. Entre essas, destacaram-se: “Elaboração de projetos e superintendência da execução das exposições do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto; [...] Estudos e projetos para desenvolvimento ou reforma de exposições para o Museu Imperial, em Petrópolis, o Museu do Diamante, em Diamantina (em organização) e o Museu do Ouro, em Sabará” (ANDRADE, apud JULIÃO, 2008, p.254). Apenas em 1952, com o ingresso de Lygia Martins Costa, o DPHAN viria a contar com profissional do campo da museologia.

Além disso, Castro Faria em seu discurso de inauguração se mostra antenado com demais pensadores de museus ao citar a função do museu moderno segundo Paul Rivet, idealizador do Museu do Homem de Paris:

O seu fim será dar ao visitante idéias claras e precisas, desenrolar para êle os fatos essenciais, sem o fatigar com uma documentação excessiva. As peças antropológicas ou etnográficas serão escolhidas entre as mais típicas e se evitará cuidadosamente a apresentação de séries numerosas onde a atenção se cansa e se dispersa (RIVET apud FARIA, 1949, p.13).

Cabe lembrar que a comitiva norte-americana organizada por Heloisa Alberto Torres em 1941 - apresentada no subcapítulo anterior - também influenciou as escolhas expográficas realizadas na reforma do período, como por exemplo, a oficina realizada por Clawson para realizar adaptações nas vitrines do Museu (ARANHA, 2011, p.128; 131). É interessante notar que na própria divulgação da exposição em um jornal da época faz-se menção à técnica de museus como forma de atrair o público e defender a “modernidade” da exposição: “Serão franqueadas a partir de hoje, às 13 horas, ao público as exposições de Antropologia Física, de Antropologia Cultural e de Arqueologia Clássica. São dezesseis salas recentemente reorganizadas com feição consonante aos preceitos da museografia moderna” (Jornal do Brasil, 13 de abril de 1947, p.8).

Alinhado com o pensamento de Rivet, dentre as inovações expográficas realizadas no período, Castro Faria destaca que houve

decoração do apartamento de Heloisa Alberto Torres, diretora do Museu Nacional à época de sua contribuição na Exposição de Antropologia.

[...] uma visível diminuição na quantidade de material exposto, mas houve também valorização e planejamento adequados dos diferentes conjuntos, que se tornaram mais compreensivos, mais atraentes e mais racionalizados [...] de uma forma capaz de despertar o interesse do grande público (FARIA, 1949, p.13).

Assim, podemos subentender que as técnicas da “museografia moderna” citadas eram aquelas que permitiam a elaboração de recortes - escolhas - dentre os objetos das coleções, tendo como finalidade entusiasmar e sensibilizar seu público. Portanto, mesmo que indiretamente, já existia um entendimento de exposição enquanto instância narrativa.

Já a fala de Carvalho, quando se refere às novas vitrines de exposição inauguradas em sua gestão, defende que elas fogem “à monotonia das arrumações antigas” (CARVALHO, 1956, p.31, apud ARANHA, 2011, p. 127). Nesse caso, a museografia também diria respeito à criação de diferentes estratégias comunicacionais que tornassem a exposição mais interessante, o que já incluía na época elementos de design, como ilustrações, mapas e fotografias, e elementos de texto.

É baseado nesses discursos, bibliografias e fotografias de época que Aranha Filho (2011) defende que foi na reforma “Torres-Carvalho” que houve a “bissecção das coleções” - passando a compor tanto as exposições tecnicamente montadas para a divulgação científica, nos moldes que compreendemos hoje, quanto reservas técnicas. Isso reflete o partido expositivo em voga nos países mais desenvolvidos, como a renovação do Museu de Etnologia do Trocadero empreendida por Georges Henri Rivière na gestão de Paul Rivet, quando o museu passou a ser denominado Museu do Homem. Esta e outras experiências nitidamente influenciaram a atualização do Museu Nacional. Além disso, sendo Castro Faria também formado pelo Curso de Museus do Museu Histórico Nacional (MHN), é possível que tenha sido influenciado pelas aulas de técnicas de museu de Gustavo Barroso, em que tais tendências eram debatidas e divulgadas. No caso do Museu Nacional, anteriormente os mesmos espaços abertos ao público tinham a dupla função de exibir e conservar, de igual maneira, a totalidade de acervos.

3.4.3 O regimento interno de 1958

Data de 1958 o primeiro texto oficial que identificamos reorganizando a estrutura do Museu Nacional após sua inclusão na Universidade¹⁹³. Organizado em

¹⁹³ A finalidade do Museu não apresenta muitas modificações, para além daquelas administrativas, referentes a sua inserção na universidade: “Art. 1.º - O Museu Nacional (M. N.), na qualidade de Instituição Nacional integrado à Universidade do Brasil (U.B.), dependente do Ministério da Educação e Cultura (M.E.C.), tem como finalidades essenciais: a) realizar pesquisas e estudos relacionados com as ciências naturais e antropológicas; b) coligir, classificar e conservar material que interesse à pesquisa e ao estudo das ciências naturais e antropológicas, organizando coleções e exposições públicas; c) divulgar

nove títulos, é possível observar o quanto a sua nova vinculação ao contexto universitário irá alterar o cotidiano da instituição e suas relações de trabalho. Por ser um documento muito maior comparado aos demais regulamentos por nós analisados, reflexos da complexificação da estrutura interna do Museu, nos deteremos apenas nos artigos que se referem às exposições, à divisão educativa e à interface com a Museologia.

No novo regimento, a organização do Museu Nacional passa a ser:

Art. 2.º - O Museu Nacional é constituído dos seguintes órgãos:

a) de serviços técnico-científicos:

- 1.º) Divisão de Geologia (D.G.);
- 2.º) Divisão de Botânica (D.B.);
- 3.º) Divisão de Zoologia (D.Z.);
- 4.º) Divisão de Antropologia (D.A.);

b) de serviços técnico-educacionais:

- 1.º) Divisão de Educação (D.E.);

c) de serviços administrativos, técnico-auxiliares e auxiliares:

- 1.º) Secretaria (S.);
- 2.º) Seção de Administração (S.A.);
- 3.º) Biblioteca (B.);
- 4.º) Serviço de Publicações (S.P.);
- 5.º) Serviço de Fotografia e Projeções (S. F.);
- 6.º) Serviço de Desenho (S. D.);
- 7.º) Serviço de Taxidermia (S. T.);
- 8.º) Almoxarifado (A.);
- 9.º) Oficinas (O.);
- 10.º) Portaria (P.) (MUSEU NACIONAL/UFRJ, 1958, p. 2). [grifo nosso].

Mantendo as quatro anteriores divisões com pequenas alterações nos nomes (a primeira perde a menção à mineralogia, enquanto a quarta perde a menção à etnologia), a Seção de Extensão Cultural (S.E.C.) deixa de existir, dando lugar à divisão de educação (D.E.). Assim, alcança o status de divisão, como aquelas ditas científicas, distanciando-se dos serviços administrativos e técnico-auxiliares.

As divisões científicas são conceituadas como “órgãos com a finalidade precípua de realização de pesquisas, estudos e manutenção de coleções científicas, no âmbito das ciências naturais e antropológicas” (ibid., p.3). Cada uma delas é subdividida em seções que identificam as diferentes ênfases de pesquisa existentes no Museu à época, a saber: Divisão de Geologia nas seções de “Mineralogia e Petrografia” e “Geologia e Paleontologia”; Divisão de Botânica nas seções de “Morfologia e Sistemática”, “Fisiologia e Ecologia”; Divisão de Zoologia nas seções de “Vertebrados”, “Entomologia” e “Invertebrados”; Divisão de Antropologia nas seções de “Antropologia Física” e “Antropologia Cultural”.

conhecimentos de ciências naturais e antropológicas e os resultados dos estudos e pesquisas que tiver realizado, por todos os meios ao seu alcance. § único - O Museu Nacional funcionará em regime de mútua colaboração com as demais unidades da U. B. e instituições congêneres do país, no que se referir às suas finalidades de órgão autônomo de realização, preservação e difusão de cultura e educação, no âmbito das ciências naturais e antropológicas” (MUSEU NACIONAL/UFRJ, 1958, p.1).

Já a Divisão de Educação seria composta de duas seções: uma de “Assistência ao Ensino” e outra de “Orientação ao Público”. Sua finalidade seria de “realizar as pesquisas sobre educação em museus e prestar assistência ao ensino, orientar o público e divulgar conhecimentos relacionados com as ciências naturais e antropológicas” (ibid., p.5-6.) Entre suas atividades previstas, a primeira seria a de realizar estudos sobre educação em museus, com a preocupação de produção de conhecimento a respeito das melhores metodologias de ensino e aprendizagem das ciências comunicadas no Museu. Integrariam a divisão técnicos em educação, professor de ciências naturais ou antropológicas, naturalista-auxiliar e funcionários para os demais serviços técnico-administrativos. Os profissionais deveriam ter títulos que comprovassem seus conhecimentos de didática nas ciências naturais e antropológicas, porém, à exceção dos naturalistas, não era exigido grau universitário.

Ganhando mais destaque no regimento, as exposições passam a ser citadas já em seu artigo terceiro: “O Museu Nacional manterá uma Exposição permanente de objetos e documentos referentes às ciências naturais e antropológicas franqueada à visitação pública” (ibid.). Estas também são descritas entre as responsabilidades das seções científicas, mencionando-se que cabe a estas seções “planejar, realizar e manter as exposições e elaborar os respectivos guias, dentro das normas gerais estabelecidas pela Congregação” (ibid., p.4), assim como colaborar com a divisão de educação no que for necessário para a divulgação dos conhecimentos especializados de ciências naturais e antropológicas. Ou seja, enquanto na gestão Torres-Carvalho há a valorização de profissionais especializados na concepção e montagem de exposições, figurando no regulamento de 1941 esta atribuição como parte da *expertise* da Seção de Extensão Cultural, o regulamento de 1958 apresenta um retrocesso, considerando as exposições responsabilidade dos especialistas de cada área de pesquisa.

Já se analisarmos as atividades previstas na Divisão de Educação¹⁹⁴, observamos que dentre elas consta “organizar exposições próprias, temporárias ou volantes para atender os seus objetivos educacionais” (ibid., p.6) e “colaborar com as

¹⁹⁴ A saber: “a) realizar estudos e pesquisas sobre educação em museus, sobre a metodologia do ensino e aprendizagem das ciências naturais e antropológicas; b) prestar assistência ao ensino das ciências naturais e antropológicas a estabelecimentos de ensino, professores e alunos; c) orientar o público em visita às exposições do Museu Nacional; d) organizar e realizar cursos, palestras, conferências, sessões cinematográficas educativas, para divulgação das ciências naturais e antropológicas; e) organizar campanhas educativas, tendo em vista a proteção da natureza e um melhor conhecimento dos recursos naturais, especialmente do país; f) organizar exposições próprias, temporárias ou volantes, para atender os seus objetivos educacionais; g) colaborar com as Divisões científicas, prestando assistência técnica-educacional, no que se referir ao planejamento, execução e manutenção das respectivas exposições; h) elaborar o seu plano anual de trabalho; i) colaborar nas publicações do Museu Nacional e elaborar para distribuição obras de divulgação de conhecimentos de ciências naturais e antropológicas; j) fornecer dados precisos para se manter em dia o inventário geral do Museu Nacional; k) elaborar, semestralmente, o relatório de suas atividades para a elaboração do relatório geral do Museu Nacional” (ibid., p.6).

Divisões científicas, prestando assistência técnica-educacional, no que se referir ao planejamento, execução e manutenção das respectivas exposições” (ibid.). Ou seja, embora com autonomia para propor exposições, estas seriam específicas às atividades da seção, enquanto as exposições de caráter permanente eram responsabilidade dos setores científicos, criando uma hierarquia interna cuja autoridade sobre os aspectos do discurso expositivo principal era conferida aos pesquisadores especialistas, de acordo com suas especialidades.

Art. 94 - As exposições de objetos e documentos referentes às ciências naturais e antropológicas mantidas pelo Museu Nacional e franqueadas à visitação pública serão de dois tipos:

- a) Exposição permanente;
- b) Exposições temporárias ou volantes.

§ 1.º - A exposição permanente do Museu Nacional abrangerá necessariamente os ramos das ciências naturais e antropológicas que definem as Divisões científicas: Geologia, Botânica, Zoologia e Antropologia.

§ 2.0 - As exposições temporárias ou volantes terão localização e composição variáveis, de acordo com a conveniência e a oportunidade do que se deseja expor ao público em dada ocasião (ibid., p.36).

Para cada exposição seria ainda indicado um naturalista efetivo, membro da Congregação, para relatar e supervisionar o processo de organização da mesma. A ele competia “a) traçar as normas gerais de organização da respectiva exposição; b) acompanhar o processamento geral da execução da exposição, cientificando ao Diretor do Museu Nacional do andamento dos respectivos trabalhos” (ibid., p.37). Esse naturalista seria especializado na área da exposição. Em casos em que isso não fosse possível, seria indicado outro técnico lotado em alguma divisão científica. Já a concessão de material científico para as exposições deveria ser aprovada pelos diretores das respectivas divisões de pesquisa. Por fim, deixa-se de fazer referência aos horários e dias em que as exposições estariam abertas à visitação.

Analisaremos também brevemente os cursos, estágios e palestras oferecidos pelo Museu. No contexto de inserção do Museu na estrutura universitária, estes tinham como objetivo a produção de conhecimento e a cooperação com escolas e faculdades em atividades de ensino e pesquisa. Essas atividades poderiam ser tanto fruto de iniciativa própria, como ser realizadas em colaboração com as demais unidades universitárias e instituições. Os cursos oferecidos seriam de quatro naturezas:

- a) de extensão - destinados à difusão cultural e educacional das disciplinas estudadas no Museu;

- b) de aperfeiçoamento - voltado aos professores primários e secundários, objetivando trabalhar as metodologias de ensino e aprendizagem das ciências naturais e antropológicas;
- c) de especialização - voltado para os técnicos, seu intuito era aprimorar técnicas científicas e métodos de pesquisa em ciência, mas também o que é descrito como “práticas museológicas”;
- d) de pós-graduação - para formação de especialistas em pesquisas de ciências naturais e antropológicas. Esta última categoria, porém, só teve seu primeiro curso em 1968.

Caberia à Divisão de Educação organizar os cursos de extensão e aperfeiçoamento, enquanto os de especialização eram de responsabilidade das divisões científicas. Já os cursos de pós-graduação poderiam ser organizados pelos Naturalistas, funcionários com formação universitária.

Também desejoso de contribuir com a formação de profissionais, o Museu Nacional acolheria estagiários de docência, técnicos-auxiliares de serviços científicos, pessoal para as pesquisas científicas de ciências naturais e antropológicas e também técnicos de museologia.

Os estagiários do Museu Nacional serão, no ato de sua admissão, classificados em grupos ou tipos, segundo o grau de conhecimentos científicos ou educacionais que possuam, o interesse que demonstrem por atividades educativas ou científicas, ou o desejo que manifestem pela aquisição de técnicas científicas, de técnicas-auxiliares de trabalhos científicos ou de técnicas museológicas (ibid., p.39).

O regulamento indicava também que palestras culturais e educacionais seriam feitas para promover a divulgação das ciências naturais e antropológicas e da museologia, que aparece como uma área do conhecimento desenvolvida na instituição. Assim, podemos observar uma contradição que se coloca na ação do Museu: por um lado, no período logo após a maior reformulação de suas exposições, a museologia aparece, pela primeira vez, em diversos pontos do regimento - seja relativa aos profissionais selecionados para estágios, nas palestras e cursos a serem ofertados, ou nas atividades previstas nas mais diferentes esferas do Museu (descritas de forma genérica como “atividades museológicas”); por outro lado, dentre os cargos previstos não há o de Conservador de Museus, profissional formado no Curso do MHN, colocando-se a responsabilidade sobre as exposições permanentes e demais “atividades museológicas” na figura dos naturalistas das divisões de história natural e antropologia.

Essa realidade, como iremos ver ao longo do capítulo, se estendeu até o final do século XX e início do XXI: mesmo nos anos seguintes, quando o Museu passaria a

contar com museólogos em seu quadro, o poder decisório em relação às exposições e demais atividades fins desempenhadas por museólogos (documentação, guarda, pesquisa, etc.) permanecia com os especialistas lotados nas divisões/departamentos tidos como “científicos”¹⁹⁵. O fato evidencia, mais uma vez, a dificuldade enfrentada em boa parte dos museus de ciências por museólogos, que não têm o seu conhecimento sobre museus legitimado pelos demais especialistas, que acreditam deter a hegemonia sobre o conhecimento produzido em relação às suas respectivas coleções e temas de pesquisa.

3.5 1968: As pós-graduações e o descaso com as exposições

A década de 1960 foi marcada por diversas mudanças no cenário político do país. Primeiramente com a transferência da capital do Rio de Janeiro para Brasília, e em seguida com o golpe militar de 1964, inúmeros foram os impactos sentidos nas instituições científicas e culturais brasileiras.

No Governo Militar, com vistas à modernização do país e à internacionalização da economia, a ciência e a tecnologia eram vistas como fundamentais ao desenvolvimento nacional. “A nova política de incentivo à ciência e à tecnologia propiciou a descentralização e a especialização das atividades científicas, reduzindo o papel central secularmente desempenhado pelo Museu no panorama das ciências no Brasil” (INSTITUTO CULTURAL SAFRA, 2007, p.32). Neste contexto, foram definidos marcos regulatórios que incluíam as universidades. Entre eles, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional - LDB no 4.024 de 1961 (art.69) já mencionava entre os cursos que poderiam ser ministrados pelas universidades os de graduação, pós-graduação e especialização, aperfeiçoamento e extensão, carecendo, porém, de maiores definições. Apenas em 1965, com o Parecer CFE (Conselho Federal de Educação) nº 977, a pós-graduação foi regulamentada no país, sendo objeto de uma conceituação mais precisa. Seu objetivo seria

- 1) formar professorado competente que possa atender à expansão quantitativa do nosso ensino superior, garantindo, ao mesmo tempo, a elevação dos atuais níveis de qualidade; 2) estimular o desenvolvimento da pesquisa científica por meio da preparação adequada de pesquisadores; 3) assegurar o treinamento eficaz de técnicos e trabalhadores, intelectuais do mais alto padrão para fazer face ao desenvolvimento nacional em todos os setores (BRASIL/CFE, 1965, p.165).

¹⁹⁵ Aqui indicado entre aspas pois acreditamos que a Museologia também deve ser defendida enquanto um fazer científico. Contudo, no Museu, é frequentemente feita essa divisão que coloca o conhecimento das áreas que se encontram nas seções técnicas em um distanciamento daqueles produzidos nos departamentos, esses sim convencionados como “científicos” no contexto universitário.

O documento também traça a origem histórica da pós-graduação, cuja inspiração é o modelo norte-americano, este por sua vez influenciado pelo germânico. O surgimento da pós-graduação é defendido como o momento de virada, quando a Universidade deixa de ser apenas formadora de profissionais, propagadora de conhecimentos, para se dedicar também à pesquisa científica e tecnológica, isto é, estimular a produção de conhecimento. Em 1968, uma nova reforma universitária seria sancionada, no formato da lei nº 5.540 de 28 de novembro. A partir de então a interface “ensino-pesquisa” passaria a definir o motor da produção de conhecimento universitário¹⁹⁶. No âmbito desta reforma instituiu-se a organização interna das unidades em departamentos e criou-se cursos de mestrado e doutorado como formas de ingressar e progredir na carreira docente (MOROSINI, 2009, p.128)

No Museu Nacional, o primeiro Programa de Pós-Graduação criado foi o de Antropologia Social, pioneiro em sua área no Brasil, fundado no próprio ano de 1968, seguido pela criação dos cursos de pós-graduação em Botânica e Zoologia, em 1972. Estes cursos mostram a atualização pela qual passou o Museu no que se refere ao ensino e à pesquisa de antropologia e da história natural. A partir dos anos 2000, novos cursos foram criados, e o Museu abriga atualmente seis programas de pós-graduação *stricto sensu*: Antropologia Social (PPGAS/1968), Ciências Biológicas (PPGBot/1972), em Zoologia (PPGZoo/1972); Arqueologia (PPGARq/2006); Geociências (PPGEO/2015); e Mestrado Profissional em Linguística e Línguas Indígenas (PROFLLIND/2016); e três cursos *lato sensu*: Geologia do Quaternário; Gramática Gerativa e Estudos de Cognição; e Línguas Indígenas Brasileiras.

Se no campo acadêmico o Museu passava por diversas atualizações ligadas às reformas universitárias, no que diz respeito ao seu orçamento e número de funcionários, a situação se complicava ano após ano. Este quadro permaneceu por toda a década de 1970, o que se refletiu em suas exposições, que permaneceram praticamente inalteradas por todo o período.

A título ilustrativo, vale a pena lembrar que entre 1973 e 1977, enquanto o Museu Nacional recebia uma dotação em verbas que variou de Cr\$159.000 a Cr\$183.000, os museus de Belas Artes (de Cr\$600.000 a Cr\$1.370.000) e Imperial (Cr\$456.800 a Cr\$1.409.500) eram contemplados com verbas federais bastante superiores (JÜGERN, 2002, p. 184).

Neste cenário desfavorável, José Cândido Carvalho, em boletim enviado ao Conselho Federal de Cultura em 1977, afirmava que a obrigatoriedade de ensino de graduação e pós-graduação aliada à falta de pessoal relegava a exposição a segundo

¹⁹⁶ Segundo Duarte (2019, p.370), desde 1960 já havia um movimento pela Reforma Universitária da Universidade do Brasil, que acabou por influenciar uma reforma mais ampla nas universidades de todo o país. O museólogo e antropólogo Luiz de Castro Faria (que depois se tornara diretor do Museu) participou de uma comissão criada para este fim.

plano, uma vez que os pesquisadores se dedicavam às ações de ensino no lugar das de curadoria de coleções, o que reduzia as atividades culturais oferecidas. Nesse mesmo ano, apenas 33 salas das 44 abertas ao público em 1963 permaneciam acessíveis (ibid. p. 184-185).

É importante notar que, apesar da impossibilidade de realizar concursos, o Museu poderia ter solucionado a decadência das exposições entre as décadas de 1970 e 1990 por outros meios, como a cooptação de museólogos por meio da realização de convênios federais. No entanto, optou por não fazê-lo, uma vez que considerava que os museólogos graduados pela Escola de Museologia não possuíam formação científica adequada para lidar com as coleções existentes no local¹⁹⁷ (CAVALCANTI; SCHEINER, 2024 [inédito]).

Os anos de 1980 a 1990 não representaram desafios menores: com a crise econômica que se instaurava no país, a instabilidade da moeda nacional no período - marcada pela alta exponencial da inflação e diversas tentativas de reformas monetárias - inviabilizava qualquer planejamento a médio e longo prazo e praticamente todas as licitações nos órgãos de gestão da cultura, ciência e tecnologia. Desta forma, a estratégia adotada amplamente - e também utilizada pela gestão do Museu - foi a elaboração de planejamento a curto prazo, visando a sua sobrevivência.

Como uma das soluções para a obtenção de recursos, o Museu firmou um convênio com a Petrobrás. À época, a Petrobrás instalou no Museu uma mostra apresentando uma museografia atualizada, porém fortemente influenciada pela estética empresarial, assemelhando-se mais a uma propaganda institucional do que a um trabalho de informação científica propriamente dita. O sucesso alcançado se deu pela adoção de uma linguagem comunicativa menos formal e mais alinhada à compreensão intelectual cotidiana dos diversos públicos (CAVALCANTI; SCHEINER, 2024 [inédito]). A partir deste convênio, foi possível reabrir as 44 salas de exposição de 1963, sendo a novidade responsável por um altíssimo número de visitação: 436.239 visitantes no ano de 1986, número próximo ao registrado em 1963 (440.524). Porém, já em 1989 o índice cairia para 176.382 (ibid., p. 185), possivelmente reflexo da desatualização das suas linguagens museográficas, que em todo o mundo (inclusive no Brasil, como no caso do Museu Histórico Nacional e Museu Nacional de Belas Artes) haviam se modernizado. Durante a década de 1990, a exposição

¹⁹⁷ Isto acontecia mesmo sabendo-se que, desde 1970, pelo menos dez museólogos já haviam sido habilitados para atuar em museus de ciências. Um número considerável de museólogos formados antes de 1970 também já havia se habilitado, em cursos de especialização e pós-graduação stricto sensu, em disciplinas do campo científico – cursadas no Brasil e/ou no exterior. Citamos como exemplo a museóloga Marília Duarte Nunes, responsável pela implementação de uma narrativa mais aberta no Museu do Índio, dando continuidade ao modelo narrativo implantado por Darcy e Berta Ribeiro. Cabe ainda lembrar que o MAST foi criado com a participação, no projeto, de duas museólogas; e que desde 1969 o próprio Museu Nacional contava, com a presença, em sua equipe, da museóloga Thereza Baumann.

permanente manteve praticamente a mesma configuração dos anos 1960, com exceção de uma nova sala sobre biodiversidade aberta em 1993.

3.5.1 Demais desafios enfrentados

Durante este período, no que diz respeito à produção científica do Museu, a área de biologia sofreu diversas mudanças. Primeiramente, a unidade de Zoologia fragmentou-se nos Departamentos de Entomologia, Invertebrados e Vertebrados, resultado da importância atribuída aos estudos dessas disciplinas nos primeiros anos após a saída de Torres. Porém, tempos depois, a pesquisa em biologia realizada na instituição passaria por grandes dificuldades, entrando em um momento de decadência: a falta de investimento e de novos equipamentos, bem como a atualização da disciplina que deixava a ênfase na sistemática morfológica - foco da atuação do Museu - para a biologia molecular, resultaram em uma estagnação da produção realizada na casa.

Além disso, durante a década de 1980, segundo Duarte (2019, p.372), se instalava no Museu “uma sensação de asfixia” devido à expansão do corpo docente, com laboratórios, bibliotecas, programas de pós-graduação e coleções científicas confinados no restrito e malconservado Paço de São Cristóvão. A solução encontrada para dar novo fôlego ao Museu foi investir na restauração do Paço, que apresentava problemas de manutenção, e na obtenção de novos prédios. Esse movimento foi iniciado durante a gestão de Leda Dau (interina: 1980-1982 / efetiva: 1986-1990) por meio do “Projeto Museu Nacional - Recuperação e Revitalização do Prédio e seu Acervo”, que dentre suas ações permitiu a recuperação das salas históricas, fechadas havia 16 anos.

Com os cortes orçamentários que se seguiram, o plano de novas edificações não pode ser concluído. Porém, graças a um convênio com a Fundação Vitae, que contou posteriormente com o apoio de outras entidades, como o IPHAN (Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional) e a Fundação Pró-Memória, foi possível a obtenção de material para a organização, catalogação e digitalização das coleções científicas, além da contratação de técnicos para este trabalho (JÜRGEN, 2002, p.186). Nesse contexto foi inaugurado no ano de 1989 o novo prédio da biblioteca central, no Horto Botânico. Na gestão seguinte, de Arnaldo Coelho, deu-se início ao projeto de novas construções de pavilhões científicos para abrigar os departamentos no Horto Botânico. Mas novamente, devido às circunstâncias econômicas e políticas, os projetos não foram implementados, à exceção do prédio do Departamento de Vertebrados, inaugurado em 1996.

3.5.2 O regimento de 1971

Em 1971, último ano de gestão de José Lacerda de Araújo Feio, elaborou-se um novo regimento interno para o Museu Nacional, que permanece em vigor por mais de cinquenta anos. Apenas em 2019 seria criada uma comissão - ainda em andamento - para propor a atualização do documento, tendo em vista as profundas modificações pelas quais o Museu passou desde o incêndio e seus desdobramentos.

Podemos observar que enquanto os primeiros anos do século XX representaram um intenso momento de reestruturação institucional, refletidos na grande quantidade de regulamentos estudados, modificações internas e reformas, de forma que o Museu se reinventava para permanecer relevante no cenário científico nacional, na sua segunda metade - principalmente a partir do Governo Militar - o Museu passou por um momento de baixos investimentos e abandono, que resultaram em exposições desatualizadas, coleções mal acomodadas e um regimento parado no tempo.

Iremos analisar brevemente o documento supracitado, porém, por ser demasiadamente extenso, assim como o de 1958, nos deteremos nos pontos de nosso interesse, a saber: definição da finalidade do Museu, seus departamentos, caracterização de suas exposições e interfaces com a museologia.

Art. 1º - O Museu Nacional, criado por D. João VI, em 6 de junho de 1818, com a denominação de Museu Real, incorporado à Universidade do Brasil, como Instituição Nacional, pelo Decreto-Lei 8.689, de 16 de janeiro de 1946, com responsabilidade pela preservação de um patrimônio representado pelas coleções de materiais e dados concernentes ao conhecimento dos reinos mineral, vegetal e animal, bem como do homem, integra o Fórum de Ciência e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Art. 2º - Ao Museu Nacional, além das finalidades determinadas pelo artigo 12 do Regimento Geral, compete:

- a - realizar pesquisas e estudos de natureza básica e aplicada relacionados com as Ciências Naturais e Antropológicas;
- b - participar do ensino em nível superior, de acordo com o item I do art. 24 do Regimento Geral;
- c - coligir, classificar e conservar material que interesse à pesquisa e ao estudo das Ciências Naturais e Antropológicas;
- d - divulgar conhecimento de Ciências Naturais e Antropológicas, por todos os meios ao seu alcance, inclusive exposições públicas, bem como os resultados dos estudos que tiver realizado. [...] (MUSEU NACIONAL/UFRJ, 1971, p.5).

Esta definição de 1971 é a que mais destoa do conjunto, quando analisamos os diferentes regulamentos e regimentos pelos quais passou a instituição. Já há 25 anos na Universidade, observa-se as influências da estrutura acadêmica na sua organização interna, resultado da reforma universitária antes referenciada. Chama atenção a menção à história do Museu, que pela primeira vez é abordada por documento desta natureza. São escolhidos como os dois fatos basilares dessa

trajetória a sua fundação e sua entrada na Universidade, em 1946, em uma espécie de contraponto que afirma as continuidades de mais de cento e cinquenta anos de história, mas também as mudanças advindas de sua incorporação ao contexto universitário.

Se fizermos uma abordagem analítica da estrutura da frase que compõe o artigo primeiro, perceberemos que é tida como responsabilidade latente do Museu Nacional a preservação patrimonial, isto é, todas as demais ações são dependentes desta. Na definição de suas finalidades no artigo seguinte observamos uma aproximação com os itens definidos no regimento de 1931, durante o mandato de Roquette-Pinto. Em ambos observamos ações de pesquisa, ensino, curadoria de coleções e divulgação científica de forma individualizada, porém com algumas diferenças. Entre elas, a mais significativa diz respeito à natureza da ação educacional exercida na instituição: enquanto na versão de 1931 o item “ensinar a história natural” se revela um pouco genérico, ao conhecermos as iniciativas de Roquette-Pinto de tornar o Museu Nacional um espaço de educação popular e de apoio à educação básica - em que a própria criação do setor educativo é sua representação máxima -, podemos perceber que essa função educativa era percebida com um caráter mais amplo do que em 1971, quando se limita à formação de nível superior. A segunda maior diferença diz respeito às exposições: enquanto em 1931 o ato de expor ao público estava compreendido dentre as ações ligadas à curadoria de coleções (coligir, classificar, conservar), estando a divulgação científica atrelada a outras estratégias comunicacionais (publicações, fotografias, filmes científicos, entre outros), em 1971 as exposições aparecem como exemplo de divulgação - o que acreditamos ser resultado da bisseção entre coleção e exposição.

Por fim, tendo em vista que nos interessa entender de que forma a história natural se insere no Museu ao longo dos seus duzentos anos, é curioso observar a substituição do termo história natural no artigo primeiro (embora apareça no próximo) pela expressão “conhecimento dos reinos mineral, vegetal e animal”. Este emprego nos revela que mais de um século e meio após a criação do Museu, são as mesmas categorias utilizadas desde o século XVII para classificar a natureza e observadas na bibliografia do Museu do início do século XIX que continuam a organizar as áreas do conhecimento por ele estudadas.

Ressaltamos, porém, que enquanto na finalidade do Museu o ensino fica circunscrito à pós-graduação, no artigo nono do regimento são descritos cursos e atividades de ensino que seriam desenvolvidas pela instituição: cursos de pós-graduação; aperfeiçoamento; especialização; treinamento profissional; atualização; extensão universitária; atividades pós-doutorais; atividades de iniciação científica;

atividades de divulgação. De qualquer forma, a grande maioria dessas opções era destinada a especialistas, ficando apenas as atividades de divulgação científica abertas a qualquer pessoa interessada. Sua organização era responsabilidade da Assistência do Ensino, com o ambicioso objetivo de “contribuir para o esclarecimento e a elevação do nível cultural e cívico do meio social e despertar vocações para as ciências” (MUSEU NACIONAL/UFRJ, 1971, p.10).

Quanto à estrutura organizacional, para adequar-se às determinações da lei nº 5.540/1968¹⁹⁸, as antigas divisões passaram a ser chamadas de departamentos¹⁹⁹. A maior mudança foi o desmembramento da Divisão de Zoologia em três: Departamento de Entomologia, Departamento de Invertebrados e Departamento de Vertebrados. Assim, os departamentos do Museu chegam à configuração que mantêm até hoje (exceto os Departamentos de Geologia e Paleontologia que em 1979 passam a ser um só). Já as disciplinas que os integram sofreram algumas modificações ao longo dos últimos 50 anos.

1. Departamento de Antropologia

Disciplinas: Arqueologia, Antropologia Biológica, Etnologia, Antropologia Social, Linguística.

2. Departamento de Botânica

Disciplinas: Morfologia, Fisiologia, Palinologia, Sistemática I e II (Traqueófitos e Atracófitos), Botânica Florestal, Ecologia Vegetal.

3. Departamento de Geologia

Disciplinas: Geologia Histórica e Estratigrafia, Geologia Física, Petrologia, Mineralogia, Meteorítica.

4. Departamento de Paleontologia

Disciplinas: Paleobotânica, Paleoinvertebrados, Paleovertebrados, Micropaleontologia.

5. Departamento de Vertebrados

Disciplinas: Mastozoologia, Ornitologia, Herpetologia, Ictiologia.

6. Departamento de Entomologia

Disciplinas: Apterigotologia, Ortopterologia, Isopterologia, Hemipterologia, Neuropterologia, Coleopterologia, Dipterologia, Lepidopterologia, Himenopterologia.

7. Departamento de Invertebrados

Disciplinas: Malacologia, Aracnologia, Carcinologia, Helmintologia, Celenterologia

¹⁹⁸ “Art.12 §3º O departamento será a menor fração da estrutura universitária para todos os efeitos de organização administrativa, didático-científica e de distribuição de pessoal, e compreenderá disciplinas afins” (BRASIL, 1968).

¹⁹⁹ Já os setores administrativos aparecem enquanto estrutura técnica e sofreram mais modificações ao longo dos 50 anos. Os que eram previstos em 1971, eram: Biblioteca, Serviço Fotográfico e de Projeções, Serviço de Publicações, Oficinas, Serviço de Taxidermia, Serviço de Encadernação.

Assim como no regimento anterior, as exposições são tratadas em um capítulo inteiramente dedicado a elas (Título II, Capítulo III) e poderiam ser de três tipos: permanentes, temporárias ou volantes²⁰⁰. Porém, novidades são observadas no que diz respeito ao seu planejamento e desenvolvimento: enquanto o uso de acervos departamentais ainda estivesse sujeito à autorização de suas chefias, não caberia mais a um naturalista acumular toda a responsabilidade pela mostra. A partir deste regulamento, fica criada uma Comissão de Exposições responsável pelo seu planejamento e execução - integrada por um representante do Serviço de Museologia, um do Serviço de Assistência ao Ensino e um de cada Departamento envolvido. Contudo, a presidência da Comissão seria do Diretor-Adjunto para Ensino e Assuntos Gerais, o qual é designado pelo Diretor.

O planejamento seria realizado de maneira interdisciplinar pelos membros da Comissão, ficando a execução e manutenção das exposições sob a responsabilidade do Serviço de Museologia. O serviço, que hoje em dia tem o nome de Seção de Museologia, apareceu pela primeira vez em regulamento interno da instituição em 1971. Além da finalidade acima mencionada, outras ações também lhe foram atribuídas:

- a - realizar estudos e pesquisas sobre técnicas museológicas;
- b - ministrar cursos de pós-graduação em museologia e técnicas museológicas; e
- c - divulgar estudos e pesquisas realizadas no Museu Nacional, bem como conhecimentos de natureza museológica (ibid, p.26).

Muito mais do que técnicos limitados às ações cotidianas de montagem e manutenção, os museólogos idealizados para o trabalho seriam também pesquisadores, professores e divulgadores. Contudo, parte dessas ambições não se materializou uma vez que a seção sofreu durante muito tempo a falta reconhecimento interno, que resultou em falta de profissionais. Quanto a uma pós-graduação em museologia ou museografia, até hoje o Museu nunca sediou experiências do gênero.

Além de museólogos, o regimento define que entre os demais cargos que ocupariam o Serviço de Museologia estariam preparadores, vitrinistas, desenhistas e outros profissionais qualificados, além de funcionários administrativos. Tanto os profissionais aqui descritos quanto as finalidades listadas como atribuição do setor revelam que para o Museu Nacional dos anos 1970 o Serviço de Museologia seria especializado em comunicação em museus.

Enquanto a Seção de Museologia (SEMU) foi criada, a Seção de Orientação ao Público foi extinta, juntamente com a Divisão de Educação. O Serviço de Assistência

²⁰⁰ Apesar de aparecer no regimento de 1958, é em 1971 que as exposições volantes são definidas: "as exposições volantes terão o objetivo de divulgar conhecimentos em locais fora da sede do Museu Nacional" (MUSEU NACIONAL/UFRJ, 1971, p.11).

ao Ensino continuaria a existir, sem integrar nenhum departamento. Sua finalidade seria assessorar professores e estudantes de todos os níveis, escolas e o público geral, tanto nas exposições quanto nas demais instalações do Museu. Além disso, realizaria também pesquisas sobre “técnicas de utilização didática das exposições para diferentes níveis de ensino” (MUSEU NACIONAL/UFRJ, 1971, p.24). Entre as variadas atividades que poderia exercer, como a realização de cursos e sessões cinematográficas para divulgação científica, campanhas educativas, e outras - manteve-se a atribuição do regimento anterior: o setor poderia organizar exposições próprias, de caráter temporário ou volante, com objetivos educacionais. Quanto à equipe, diferente do regimento anterior que cita genericamente a presença de “professor de ciências naturais ou antropologia”, agora além dos técnicos de educação e funcionários administrativos já previstos antes, o documento faz referência a professores de nível médio e elementar, além de desenhistas e preparadores (mas por sua vez, deixa de contar com naturalista-auxiliar).

Nota-se que o Serviço de Museologia e o Serviço de Assistência ao Ensino são as únicas seções técnicas que figuram no título “Da organização científica e docente”, junto com os departamentos do Museu. Isto comprova o caráter científico com que a museologia e a educação foram vistos durante o desenvolvimento do regimento, que se reflete nas atividades de pesquisa e ensino previstas em suas atribuições. Apesar disso, os setores não configuram um departamento, o que dentro da estrutura universitária, altamente hierarquizada, apresenta desafios para sua valorização.

3.6 1995: O Seminário Franco-brasileiro e seus desdobramentos

A partir de meados dos anos 1990 a diretora Janira Martins Costa, eleita em 1994, trabalhou arduamente para concretizar as ações de restauro predial e renovação institucional que se faziam necessárias há tantos anos. Para tal, elaborou o projeto “SOS Museu” para comunicar à sociedade o estado em que o Museu se encontrava e realizou o “Projeto Memória”, para fazer o levantamento do histórico do Museu, do Paço e de suas coleções, de forma a viabilizar a sua restauração. Nesse período destaca-se a realização, com o apoio do Consulado Geral da França, do Instituto Herbert Levy e da Reitoria da UFRJ, do Seminário Franco-Brasileiro (14 a 16 de agosto de 1995). O evento contou com diversas instituições civis e governamentais e com especialistas estrangeiros, com o intuito de debater os projetos de recuperação do Museu e de seu prédio: “[...] o seminário reuniu os mais importantes nomes da cultura, ciência e Patrimônio Histórico no País, lado a lado com convidados estrangeiros como Jean Loup Roubert, o arquiteto da Ópera de Paris e do *Grand*

Palais, e do Dr. Jean Gautier, diretor de Arquitetura da Cidade de Paris” (JÜRGENS, 2002, p.187).

A partir das discussões realizadas no evento, confirmou-se a necessidade de retirada das atividades de ensino e pesquisa do interior do edifício do Museu, de maneira que a viabilização de novos prédios para sediar essas atividades se fez ainda mais urgente. Assim, o Paço de São Cristóvão poderia ser completamente restaurado e por fim ser dedicado exclusivamente às exposições e demais atividades voltadas ao público. Como resultado do evento, um breve documento com propostas e recomendações do Seminário Franco-Brasileiro foi elaborado.

Em meio aos esforços para restauração do Palácio e renovação da exposição permanente, a Prefeitura do Rio de Janeiro, à época comandada por Luiz Paulo Conde, negociou a contratação do arquiteto francês Jean-Michael Wilmotte, responsável pela reforma do Louvre, para atuar no Museu Nacional. Wilmotte fez uma primeira visita ao Museu em janeiro de 1998, mas, por questões políticas, a prefeitura encerrou as negociações em outubro de 2000. Além dele, Michael Van Praët, responsável pela renovação do *Muséum National d’Histoire Naturelle* de Paris, também visitou o Museu Nacional, realizando uma conferência em setembro de 2001.

Repetindo o mesmo quadro observado na década de 1940, continua-se a tendência de valorização de uma expertise internacional, deixando em segundo plano museólogos e arquitetos brasileiros de primeira linha, com atuação reconhecida no exterior. Essa realidade é sintoma do colonialismo ainda existente nas decisões políticas que regem as relações interinstitucionais na área cultural.

No ano de 1998 assumiu a direção Luiz Fernando Dias Duarte. Empenhado em dar continuidade às recomendações do seminário de 1995, buscou um espaço para a transferência das coleções e demais atividades de pesquisa e ensino. Para tal, chegou a negociar o prédio da antiga Fábrica Schindler, nas proximidades do Museu, em São Cristóvão. Após a inconcretude da ação, a Comissão de Espaço do Museu Nacional definiu que a transferência deveria se dar para espaço dentro do Parque da Quinta da Boa Vista. Para tal, o arquiteto Glauco Campelo (presidente do IPHAN) foi responsável por realizar, em 2001, um projeto de ocupação no Horto Botânico (JÜRGENS, 2002, p.187). Anos depois, porém, foi proibida a construção de novos prédios neste espaço e, portanto, não foi possível dar continuidade ao plano, nem mesmo após o incêndio de 2018.

Jürgens (2002, p.188) define o plano de ação da gestão de Dias Duarte em 3 etapas:

1. Realização de pequenas intervenções no prédio, nas salas de exposição e nos acervos, a curto prazo.

2. Elaboração de exposições temporárias paralelas à exposição permanente. Entre elas se destaca a mostra “No tempo dos dinossauros” (1999-2000), que recebeu o recorde de público de uma exposição científica até então no país: 220.000 visitantes.
3. Visando o longo prazo, planejou a completa renovação da exposição permanente do Museu, fato que não acontecia desde a década de 1940. Esta se daria por meio do “Programa de Desenvolvimento Estratégico do Museu Nacional”, que contou com equipe de profissionais contratados com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e montagem de um Escritório Técnico-Científico (ETC) na instituição para esta finalidade, que se deu entre 2000 e 2003. O intuito seria destinar todo o Paço para as exposições e atividades voltadas ao público (como um espaço para atividades interativas infanto-juvenis e um centro multimídia), ocupando seus três pavimentos.

Iremos nos deter sobre o último ponto, tendo em vista que esse Projeto da Nova Exposição (PNE) realizado na virada do século XXI é que foi retomado como inspiração pelo Museu em seu contexto pós-incêndio - e que será, por isso, por nós analisado no próximo capítulo, de maneira comparativa à proposta de 2020-2021.

Como um dos diversos desdobramentos internos que advieram do Seminário Franco-Brasileiro, a partir do ano de 1998 a Comissão de Exposições do Museu Nacional começou a debater um novo projeto museográfico. Para tal, no mesmo ano foi criada uma Câmara de Conceito da Comissão e organizada uma mesa redonda de discussão conceitual (“Dialética dos discursos entre as Ciências Naturais e Sociais”). Em 1999, teve lugar um Workshop interno que contou com propostas temáticas de todos os departamentos e setores do Museu. Este workshop é considerado o ponto de partida para a narrativa que se desenvolveu nos anos seguintes. Duas foram as decisões mais significativas: a opção por realizar-se um roteiro unificado entre as diferentes disciplinas, diferente da setorização existente até então; e o entendimento que as exposições não deveriam ser concebidas como um catálogo completo das ciências naturais e sociais pesquisadas no Museu, sendo necessário para isso definir conceitos basilares para a narrativa a ser construída e realizar recortes temáticos.

Finalmente, em 2000, o apoio do CNPq sob a forma de bolsas permitiu a implantação do Escritório Técnico-Científico para o Projeto da Nova Exposição do Museu Nacional, cuja instalação funcional foi possível graças a recursos do MEC. Além do Escritório, a Comissão de Exposições continuou atuante durante o período, dividida em três câmaras a partir das especialidades de seus integrantes: Cosmologia/Geologia, Biologia/Paleontologia e Antropologia.

A partir da proposta que se delineou, a exposição permanente seria organizada em dois grandes circuitos: um de história natural e outro de antropologia, os quais, embora independentes, possuíam uma estrutura análoga, dividida em 4 momentos: origens, diversidade, transformação e relações. Assim, sua aplicação em cada circuito deverá resultar nos seguintes formatos:

- Ciências Naturais: Circuito Universo, Planeta e Vida (c. 2.900m² no terceiro andar): “Origens: Universo, Planeta e Vida”, “Diversidade de Invertebrados: a Árvore da Vida”, “Diversidade de Vertebrados”, “Ambientes Brasileiros: Mesozoico e Quaternário”.
- Ciências Sociais: Circuito Cultura Humana (c. 2.400m² no segundo andar): “A Evolução Humana”, “Cultura e Sociedade (Arqueologia das Américas)”, “A ciência e o Império no Brasil” e “Os Brasileiros e os Brasis”.

Por fim, soma-se a esses dois circuitos a exibição da história do Paço de São Cristóvão, planejada para ocupar uma galeria única de 270m² no térreo. O conteúdo do circuito de história natural será analisado de forma aprofundada no quarto capítulo desta tese. As dimensões arquitetônicas, conceituais e administrativas do Projeto podem ser consultadas por meio de três detalhados relatórios de atividades realizados em 2002. No volume referente ao conceito da nova exposição destacam-se a sua fundamentação conceitual e o seu Guia Temático, que reúne seus objetivos conceituais, estratégias comunicacionais e temas a serem abordados junto ao público.

As exposições realizadas e a Museologia no Museu Nacional

Há anos com problemas orçamentários, não é surpreendente que parte da exposição permanente do Museu Nacional tivesse que ser fechada ao final dos anos 1990 - tanto pela sua desatualização científica quanto por problemas em suas instalações, como infiltrações. “As salas remanescentes eram um fantasma das exposições montadas nos anos 1950. Mantinham seu interesse apenas pela boa qualidade das peças e pela magia inevitável de um museu de história natural - mesmo quando envelhecido e empoeirado (ESCRITÓRIO TÉCNICO-CIENTÍFICO/ MUSEU NACIONAL/UFRJ, 2002c, p.7)

Apesar deste quadro, Luiz Fernando Dias Duarte em sua gestão (1998/2002) conseguiu materializar atualizações de algumas das salas de exposição permanente, como a do Egito antigo, culturas mediterrâneas e Arqueologia brasileira. Além disso, realizou mostras temporárias de fôlego, como a já citada “No tempo dos dinossauros”. Este movimento teve apoio da Seção de Museologia.

Com a não concretização do Projeto de Novas Exposições de 2002, esta estratégia perdurou nos anos seguintes à sua gestão. Assim, até 2018, salas que apresentavam temáticas de etnologia, arqueologia, antropologia biológica, paleontologia, meteorítica, invertebrados e insetos foram atualizadas uma por vez, ainda que sem grandes alterações em sua estrutura, permanecendo, porém, a maior parte referente a vertebrados, como a icônica sala da baleia, fechada ao público.

A Seção de Museologia atuou diretamente nesses projetos, junto com os curadores das coleções. Identifica-se na figura da museóloga Thereza Baumann²⁰¹ uma importante atuação neste período, responsável por galgar espaço para o trabalho da seção na rotina institucional. Thereza assumiu a Chefia da Seção de Museologia em 1998, a convite do então diretor Luiz Fernando Dias Duarte, iniciando os trabalhos de manutenção e revitalização das exposições. Em entrevista para o Boletim Interno do Museu (Harpia), revela que quando passou a integrar a Seção de Museologia estava sozinha na seção, conseguindo em seguida uma estagiária (que na época cursava Museologia na UNIRIO). Em seguida, um convênio com o Curso de Museologia fez a equipe crescer, ainda por meio de estagiários. Tais informações demonstram a séria limitação de pessoal que a Seção de Museologia enfrentava entre o final do século XX e início do XXI (MUSEU NACIONAL/UFRJ, 2022). Nos anos seguintes, a instituição aumentou pouco a pouco seu quadro de museólogos, permitindo que o setor assumisse mais tarefas.

A primeira grande inauguração deste período de participação da Seção de Museologia foi a exposição do Egito (2001). Em seguida, várias outras exposições foram atualizadas. Uma vez que Thereza Baumann possuía o título de Doutora, a Seção de Museologia teve autonomia para realizar projetos junto ao CNPq e Caixa Econômica, o que possibilitou receber verbas para revitalizar exposições, como as de Etnologia Indígena, Invertebrados e Entomologia (MUSEU NACIONAL/UFRJ, 2022).

Por mais que permitisse melhorias, esta prática tornou a exposição do Museu Nacional uma colcha de retalhos narrativos, em que cada ambiente - reformado por um projeto diferente, em uma época distinta - possuía uma linguagem e uma identidade visual, havendo pouca integração entre eles. O quarto capítulo desta Tese analisa as exposições de história natural abertas ao público em 2018, resultado dessa conduta. Nele é possível verificar as características aqui apontadas por nós.

²⁰¹ Museóloga e historiadora, atuou no Museu Nacional entre 1969 e 2019. Ingressou como estagiária, sendo depois incorporada ao Setor de Etnologia do Departamento de Antropologia. Assumiu a chefia da Seção de Museologia em 1998, no contexto de renovação das exposições. Nas gestões de Sergio Alex Kugland e Cláudia Rodrigues, atuou como Assessora de Direção do Museu Nacional/UFRJ e como Coordenadora de Projetos Especiais de Museologia (MUSEU NACIONAL/UFRJ, 2022).

3.7 2018: O Bicentenário e o incêndio

O ano de 2018 ficou marcado na história da instituição como um dos mais intensos. Tido em um primeiro momento como um ano de celebrações - afinal, tratava-se do seu bicentenário - , a comunidade interna do Museu realizou uma grande edição de seu típico evento de aniversário, neste ano ocupando também a Alameda das Sapucaias, na Quinta da Boa Vista, para festejá-lo junto aos visitantes do Parque. Além disso, o Museu Nacional virou enredo de carnaval. Homenageado pela Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense, a história do Paço de São Cristóvão e do Museu ganharam vida na avenida, sendo divulgadas em letra de samba na festa mais popular do Brasil. Na letra e nas fantasias, eram feitas várias referências a acervos de diferentes tipos, salvaguardados pelo Museu.

Figura 15. Carro alegórico (abre-alas) representando o Paço de São Cristóvão



Fonte: G1. Fotografia: Alexandre Durão.

Letra do samba enredo da Imperatriz Leopoldinense em 2018

Gira coroa da majestade
Samba de verdade, identidade cultural
Imperatriz é o relicário
No bicentenário do Museu Nacional

Onde a musa inspira a poesia
A cultura irradia o cantar da Imperatriz
É um palácio, emoldura a beleza
Abrigo a realeza, patrimônio é raiz
Que germinou e floresceu na colina
A obra-prima viu o meu Brasil nascer
No anoitecer dizem que tudo ganha vida

Voa tiê, tucano e arara
Quero-quero ver onça pintada
Os tambores ressoaram, era um ritual de fé
Para o rei de Daomé
Para o rei de Daomé

A brisa me levou para o Egito
Onde um solfejo lindo da cantora de Amon
Ecoa sob a lua e o sereno
Perfumando a deusa vênus sem jamais sair do tom
Marajó, Carajá, Bororó

Paisagem colorida deslumbrante de viver
 Bailam meteoros e planetas

Dinossauros, borboletas
 Brilham os cristais
 O canto da cigarra em sintonia
 Relembrou aqueles dias que não voltarão jamais

Em cada canto um herdeiro de Luzia
 Flautas de chimus e incas
 Sopram pelas grimpas linda melodia
 A luz dourada do amanhecer
 As princesas deixam o jardim
 Os portões se abrem pro lazer
 Pipas ganham ares
 Encontros populares
 Decretam que a Quinta é pra você

No âmbito administrativo, o Museu utilizou o marco dos 200 anos como mote engajador para obtenção de recursos. Assim, no dia da cerimônia oficial do seu bicentenário, em 6 de junho de 2018, foi assinado um contrato de R\$ 21,7 milhões de apoio institucional com o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), que englobava ações de recuperação do Paço, de suas coleções e exposições, incluindo a instalação de um sistema de prevenção de incêndio (DUARTE, 2019, p.361). Infelizmente, o ano que deveria entrar para os registros históricos como sendo de festa e positivas melhorias, teve sua reviravolta na noite do domingo de 2 de setembro, quando o Museu Nacional foi consumido pelas chamas.

Apesar da pronta chegada do Corpo de Bombeiros à Quinta da Boa Vista para tentar conter o incêndio, os hidrantes do parque se encontravam sem água e até a chegada de caminhões-pipa no local, o foco já tinha se alastrado por todos os blocos e andares do Paço de São Cristóvão. Segundo o laudo da Polícia Federal, sua causa teria sido um curto-circuito em um ar-condicionado instalado em seu auditório.

O evento pode ser considerado uma das maiores tragédias patrimoniais, culturais e científicas do país: colapsou o interior do antigo Palácio imperial, destruiu todas as suas exposições, afetou ou destruiu grande parte de seu acervo (aproximadamente 80%), além de deixar desabrigados vários laboratórios, salas de aula e ambientes administrativos.

Grande foi a comoção que se sucedeu ao fato, extrapolando as mídias nacionais. Além de ser noticiado em diferentes países e veículos, incontáveis demonstrações de apoio foram realizadas por parte do público, principalmente o carioca, que mantinha uma relação de afeto com o Museu Nacional. Diversas foram as emoções provocadas, como dor, luto e indignação.

Neste contexto, em meio ao discurso que se amplificava sobre o incêndio ter sido o golpe final no já sofrido Museu, fadado à morte, cria-se uma campanha denominada “Museu Nacional Vive”, com o intuito de afirmar nas redes sociais e eventos promovidos pela instituição a sua resistência e sobrevivência. Esse mote foi

posteriormente usado para designar o projeto responsável pela sua recuperação e que será apresentado no capítulo 4 desta tese.

No período imediato pós-incêndio, os poucos espaços existentes no Horto Botânico do Museu Nacional passaram a concentrar as atividades do Museu. Posteriormente, a direção conseguiu, junto à União, a doação de um terreno nos arredores do Parque da Quinta da Boa Vista para construção de novos prédios administrativos e de ensino e pesquisa, abrigando também as coleções, denominado de Campus de Pesquisa e Ensino do Museu Nacional. O Paço de São Cristóvão e seu anexo serão restaurados, sendo finalmente concretizado o desejo de tantos anos do Museu: utilizá-lo para abrigar exclusivamente exposições e outras atividades voltadas para o seu público. Atualmente, sua reinauguração está prevista em duas etapas: a primeira no ano de 2026 e a segunda para 2028.

No que se refere à direção do Museu, em 2018 havia assumido como Diretor o paleontólogo Alexander Kellner, para um mandato de quatro anos (2018-2021); Kellner foi posteriormente reeleito pela comunidade interna (2022-2025).

Mesmo após o incêndio, o Museu Nacional continua a pleno vapor: manteve em funcionamento seus cursos de pós-graduação; realizou atividades de extensão e eventos na Quinta da Boa Vista (os chamados Festivais Museu Nacional Vive para aproximação com o público); e seu educativo continuou a realizar atividades e atendimentos a escolas com sua coleção didática, que foi preservada.

No que se refere à Seção de Museologia, recebeu entre agosto de 2018 e fevereiro de 2019 cinco novos museólogos, o que permitiu dar novo fôlego ao setor. Assim, durante o ano de 2019, foram realizadas diversas exposições temporárias em instituições parceiras em toda a cidade do Rio de Janeiro, como as inéditas “Quando nem tudo era gelo - novas descobertas no continente Antártico”, no Museu Casa da Moeda do Brasil, localizado no prédio que foi a primeira sede do Museu Nacional, no Campo de Santana; “Arqueologia do Resgate - o Museu Nacional Vive”, no Centro Cultural do Banco do Brasil; e as remontagens de “Santo Antônio de Sá: Primeira Vila do Recôncavo da Guanabara”, na Caixa Cultural, e de “Os primeiros brasileiros”, no Arquivo Nacional.

A pandemia de COVID-19 vigente entre os anos de 2020 e 2021 forçou o trabalho a continuar de maneira remota, mesmo assim, sem paralisações. Trabalhando e estudando de suas casas, seu corpo social atualmente é formado por 203 técnicos-administrativos, 83 docentes e cerca de 500 estudantes²⁰².

²⁰² Dados de 2023. Fora essas três categorias, não foram contabilizados demais colaboradores, como estagiários, alunos extensionistas e terceirizados.

3.8 Recapitulando...

Este breve relato sobre os mais de duzentos anos de história do Museu Nacional, tema que por não ser o principal objetivo de nossa Tese não poderia ser esgotado neste capítulo, confirma o quanto as conjunturas políticas e econômicas bem como tendências nacionais e internacionais relacionadas a museus, educação e pesquisa impactam diretamente a organização da instituição e sua produção de conhecimento. Essas influências ficam visíveis e podem ser interpretadas a partir dos regulamentos, jornais, textos de época e demais publicações por nós analisados.

De maneira geral, percebemos que as disciplinas que configuram o arcabouço de conhecimento do Museu Nacional foram inseridas em sua estrutura ao mesmo tempo que muitas delas se consolidavam no próprio campo científico - como a paleontologia e a antropologia. Por outro lado, por mais que as áreas específicas de especialidade fossem se estabelecendo ao longo desses duzentos anos, percebemos que os construtos epistêmicos que fundamentam o entendimento da História Natural no Museu Nacional permanecem inalterados desde o século XIX, isto é: o estudo dos assuntos até então reunidos dentro do entendimento de “reinos da natureza” - animal (atualmente Departamentos de Entomologia, de Invertebrados e de Vertebrados), vegetal (atual Departamento de Botânica) e mineral (atual Departamento de Geologia e Paleontologia)²⁰³.

Diferentes interesses, porém, podem ser observados na aplicação de tais conhecimentos da história natural ao longo desses duzentos anos. Enquanto no início do século XIX era muito forte a intenção de utilizar esse âmbito do saber em prol do desenvolvimento econômico nacional, pouco a pouco essa menção direta deixa de estar evidente nos textos de Regulamento do Museu. Em seu lugar, a instituição vai se afirmando como local de produção científica com alcance internacional, subsidiada pelo aumento de suas coleções, pela troca intelectual com parceiros externos, pela realização de publicações e cursos. Durante a primeira metade do século XX, a valorização da função educativa dos museus - que se dava a nível internacional - também influenciou a organização interna, com a criação da Seção de Assistência ao Ensino e futuramente da Seção de Extensão Cultural. Por fim, a inserção do Museu na Universidade também acarretou mudanças institucionais, uma vez que a valorização do ensino, com o advento das pós-graduações, resultou em uma diminuição das atividades voltadas à curadoria das coleções a partir segunda metade do século XX, já

²⁰³ Soma-se a esses cinco departamentos o de Antropologia, que não consideramos na análise por compreender disciplinas que não se enquadram na definição de ciências naturais.

que seus especialistas se viam divididos entre as tarefas de docência, orientação de alunos e produção acadêmica.

No que se refere às exposições, há o entendimento de que durante a estadia do Museu no Campo de Santana estas eram constituídas pela exibição das próprias coleções científicas sistematizadas, que poderiam ser visitadas pelo público em dias específicos. Ladislau Neto (Gazeta de Notícias, 26 de fevereiro de 1892, p.2), porém, revela que devido à falta de espaço para abrigar as coleções, que tinham crescido consideravelmente, no final do século XIX estas já não podiam ser conhecidas pelos visitantes em sua totalidade. Tal realidade foi utilizada como argumento para pleitear uma nova sede para o Museu. Apesar das noções de coleção e exposição se misturarem, já no regimento de 1890 observa-se a preocupação em apresentar as exposições sob uma perspectiva científica - refletida na classificação do acervo, que deveria se dar “pelos métodos mais aceitos nos gremios científicos modernos”; e uma preocupação com a sua fruição pelo público geral, pela menção da necessidade de elaboração de indicações explicativas para esse público.

Como marco do período, a realização da Exposição Antropológica Brasileira de 1882, em meio a um período de valorização das questões indígenas, revela uma preocupação em utilizar o Museu como local de comunicação pública: as fotos da referida mostra (fig. 07-10) evidenciam uma expografia com preocupação estética e cenográfica, organizada especificamente para a ocasião.

Já no Palácio de São Cristóvão, após a transferência do Museu, observa-se na primeira metade do século XX um momento efervescente, não apenas em nível regulamentar, mas também em suas exposições: depois de uma primeira instalação pouco adaptada às necessidades da instituição, realizou-se uma série de reformas expográficas, muitas vezes acompanhadas por intervenções arquitetônicas. Estas se deram nas gestões de Lacerda (1910-1914), Roquette-Pinto (1927-1931), Torres e de Carvalho (entre 1941 e 1961).

Contudo, desde então, apesar das tentativas do final da década de 1990 e início de 2000, o Museu até o incêndio de 2018 não passou por nenhum outro momento de completa renovação de suas exposições. Com suas galerias renovadas pontualmente por projetos específicos a partir dos anos 2000, as exposições do Museu Nacional não possuíam uma identidade única e coesa.

Além disso, cabe refletir que por toda a história do museu, as exposições foram o reflexo da forma como o saber é produzido no seu âmbito; e por isso a segmentação existente a nível disciplinar se traduzia num conjunto expositivo heterogêneo e desconectado, em que o visitante encontrava uma sucessão de salas, cada qual tratando uma área do conhecimento de maneira independente, não articulada com as

demais. Com isso, o Museu apresentava uma narrativa sobre a natureza alinhada sob uma ótica mecanicista, o que não permitia uma reflexão crítica em relação à interdependência dos elementos e fenômenos naturais, nem sobre a sua relação com os aspectos humanos e sociais.

Por esta razão, o projeto para uma nova concepção das exposições permanentes do Museu no pós-incêndio representa um significativo momento na história da instituição, não apenas por configurar a reabertura do Paço de São Cristóvão e o retorno das atividades permanentes para o público, mas também por representar um momento de completa renovação das estratégias discursivas que desde a Reforma Torres-Carvalho a instituição não via, assim como a inédita materialização de uma narrativa interdisciplinar.

CAPÍTULO 4

NARRATIVAS DA HISTÓRIA NATURAL NO MUSEU NACIONAL - SÉCULO XXI

4. NARRATIVAS DA HISTÓRIA NATURAL NO MUSEU NACIONAL - SÉCULO XXI

[...] o museu clássico de história natural costuma transmitir admiração e fantasia e, ainda, suas apresentações podem ter fundo estético, no sentido de que a própria ideia de realidade pode ser considerada como a finalidade estética dos exemplares. É, neste caso, uma representação do objeto que tenta simbolizar os conceitos de morte-vida na medida em que “tudo o que é vivo está presente, exceto a própria vida” (Wackwitz, 1989, 82) (HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, 1998, p.106, tradução nossa)²⁰⁴.

Em um momento inédito na história institucional - sua reconstrução pós-desastre -, a criação de exposições com uma nova narrativa revela um notável esforço de atualizar a forma como a história natural é comunicada pelo Museu Nacional à sociedade. Neste contexto, visa-se a construção de circuitos de exposição articulados, que integram suas diferentes áreas de pesquisa, incluindo aquelas relacionadas às ciências naturais.

Esta atualização é marcante se comparada às exposições em cartaz na época do incêndio, as quais careciam de um eixo narrativo geral. Pelo contrário, estas se apresentavam como reflexo da forma como a produção do conhecimento ocorre no Museu: compartimentada em diferentes especialidades, com pouco ou nenhum diálogo entre si, o que fica evidente na análise que desenvolvemos mais abaixo.

Graças à repercussão do incêndio que acometeu a sua sede principal, onde figuravam as exposições, o Museu pôde obter recursos e apoio interinstitucional para a necessária reestruturação. Diante deste quadro, a comunidade interna pôde se articular para conceber uma nova proposta de narrativa a partir dos seus desejos, demandas e críticas ao modelo anterior. Este complexo processo criativo está relatado neste trabalho.

Desta forma, está sendo implementada a antiga meta de renovar as exposições permanentes a partir de narrativas atuais e coesas, em que seja possível a interdisciplinaridade entre as diferentes disciplinas de ciências naturais estudadas no Museu Nacional. Como resultado, temos uma representação mais complexa da realidade.

²⁰⁴ [...] *el museo clásico de historia natural suele transmitir admiración y fantasía e, incluso, sus presentaciones pueden tener un trasfondo estético, en el sentido de que la propia idea de la realidad puede ser considerada como finalidad estética de los especímenes. Se trata, en este caso, de una representación del objeto que intenta simbolizar los conceptos muerte-vida en cuanto que está “presente todo lo vivo excepto la propia vida”* (Wackwitz, 1989, 82).

Este capítulo abordará o processo de reelaboração da exposição permanente do Museu Nacional pós-incêndio, tendo como objetivo a análise crítica da estrutura e estratégias narrativas adotadas para a exibição das temáticas de história natural.

Para uma reflexão mais aprofundada sobre esta proposta, que pondere seus avanços e retrocessos em relação aos demais esforços de concepção narrativa recentes do Museu, iremos também examinar o projeto de renovação da exposição permanente realizado em 2002 pelo Escritório Técnico-Científico do Museu Nacional. Este, ainda que não executado, foi o ponto de partida para a versão atualmente em construção. O confronto entre eles revela quais atualizações são frutos do momento pelo qual passa hoje o Museu e das inovações científicas do período; e quais atualizações são desejos do Museu desde, pelo menos, a virada do século.

4.1 As exposições de História Natural em 2018

Como visto no capítulo anterior, as exposições permanentes do Museu Nacional tiveram sua última reforma geral entre os anos de 1941 e 1960, na Reforma Torres-Carvalho. Algumas renovações possíveis foram feitas posteriormente, sobretudo a partir da década de 2000, com colaboração da Seção de Museologia; porém estas eram pontuais e permitiam apenas a atualização de salas específicas. Como resultado, o público encontrava, até 02 de setembro de 2018, uma miscelânea de exposições de diferentes temáticas relacionadas à produção científica do Museu, com pouca ou nenhuma correlação entre si. Seja na narrativa ou na identidade visual das exposições, a visita carecia de coesão.

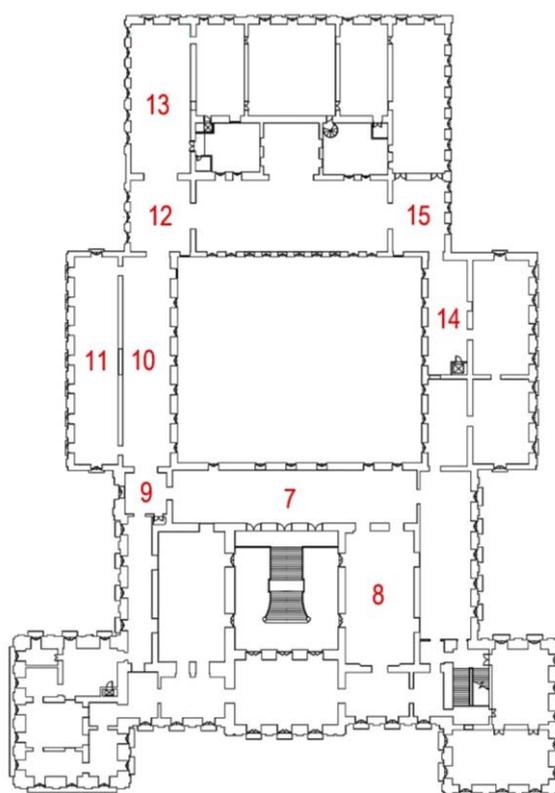
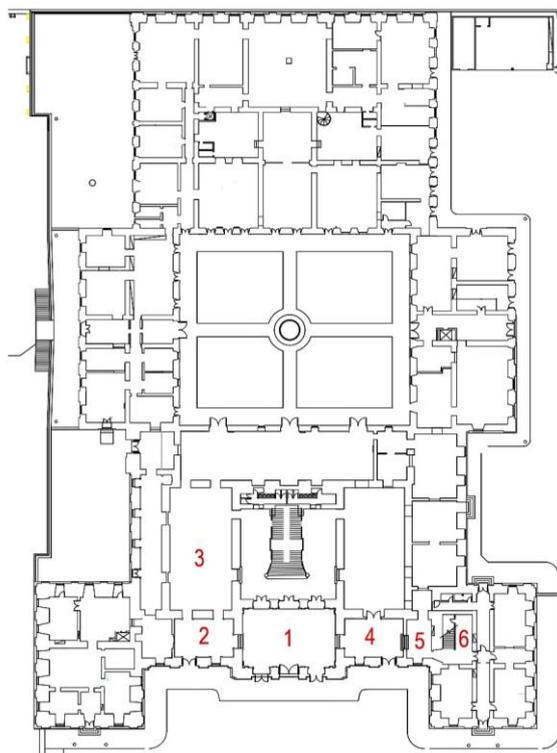
4.1.1 A organização das exposições

Apresentamos abaixo plantas²⁰⁵ com a distribuição das salas de exposição de história natural em 2018²⁰⁶. Foram identificadas 15 salas abertas com temáticas desta natureza, as quais, por isso, serão analisadas neste capítulo.

²⁰⁵ Apesar de o Paço de São Cristóvão possuir três andares, em 2018 apenas o segundo andar e parte do bloco frontal do primeiro andar possuíam áreas destinadas às exposições. Por este motivo, o terceiro andar não aparece representado nas plantas aqui dispostas.

²⁰⁶ Para aqueles que têm interesse em conhecer as demais salas de exposição em funcionamento no ano de 2018, englobando temas de arqueologia, etnologia e história, ler Machado (2022).

Figuras 20 e 21. Respectivamente, plantas do primeiro e segundo andar do Paço de São Cristóvão com localização das exposições de história natural em cartaz em 2018



Fonte: Escritório Técnico/MN/UFRJ [informações das plantas editadas pela autora].

Quadro 01. Informações sobre as exposições de História Natural em cartaz em 2018

Código	Nome da exposição	Especialidade	Tipo	Ano de inauguração
01	Hall do Meteorito de Bendegó	Meteorítica/ Departamento de Geologia e Paleontologia	Permanente	2005
02	Da Gênese ao Apocalipse	Meteorítica/ Departamento de Geologia e Paleontologia	Temporária	2015
03	A (R)evolução das Plantas	Paleobotânica/ Departamento de Geologia e Paleontologia	Temporária (Encerrada em 26/08/2018)	2013
04	Um Tiranossauro no Museu Nacional	Paleovertebrados/Departamento de Geologia e Paleontologia	Temporária	2010
05	Minerais da Coleção Werner	Mineralogia/ Departamento de Geologia e Paleontologia	Temporária	2017
06	O mar brasileiro na ponta dos dedos	Seção de Assistência ao Ensino	Temporária	2013
07	Salão da Paleontologia	Paleontologia Departamento de Geologia e Paleontologia	Permanente	2008
	No tempo em que o Brasil era mar: o mundo há 400 milhões de anos, visto a partir dos fósseis das coleções do Museu Nacional	Paleontologia / Departamento de Geologia e Paleontologia	Permanente	2017
08	<i>Maxakalisaurus topai</i> e demais peças do Cretáceo	Paleontologia/ Departamento de Geologia e Paleontologia	Permanente	2006 ²⁰⁷
	Dinossauros no Sertão	Paleontologia/ Departamento de Geologia e Paleontologia	Permanente	2009
09	Nos passos da humanidade	Antropologia Biológica/ Departamento de Antropologia	Permanente	2004
10	Conchas, corais e borboletas [sala de invertebrados]	Departamento de Invertebrados	Permanente	2013
11	Conchas, corais e borboletas [sala de	Departamento de Entomologia	Permanente	2013

²⁰⁷ *Maxakalisaurus topai* foi inaugurado em 2006, porém nos anos seguintes outras peças foram acrescentadas.

	artrópodes, com ênfase em insetos]			
12	Celacanto - fóssil vivo	Ictiologia/ Departamento de Vertebrados	Temporária	2018
13	Expedição Coral: 1865-2018	Departamento de Invertebrados e Departamento de Vertebrados	Temporária	2018
14	Aves do Museu Nacional	Ornitologia/ Departamento de Vertebrados	Temporária	2012
15	Arte com Dinossauros	Paleovertebrados/Departamento de Geologia e Paleontologia	Temporária	2015

Fonte: informações compiladas pela autora a partir dos relatórios de exposições da Seção de Museologia e em notícias.

Sala 01: Hall do Meteorito de Bendegó

Transportado para o Rio de Janeiro entre 1887-1888, anos após sua descoberta no Sertão da Bahia²⁰⁸, este Meteorito de grandes dimensões foi inicialmente exposto no vestíbulo de entrada do Paço de São Cristóvão em setembro de 1895, na gestão de João Batista de Lacerda, colocado sobre base de mármore com informações sobre a peça e sua coleta²⁰⁹. Entretanto, em meio às reformas de meados do século XX, o grande meteorito foi deslocado para a exposição permanente de meteorítica, onde permaneceu até 2005 sobre uma base de concreto estruturada com vergalhões. Apenas neste ano foi que, graças à pesquisa de desenvolvimento da exposição temporária “Memória de Visitantes”, a equipe da Seção de Museologia, o Setor de Meteorítica/DGP e o Setor de Manutenção do Museu definiram pelo retorno deste objeto para seu lugar original, o Hall do edifício (SILVA, 2010, p.101-108). No local, o objeto voltou para sua base histórica, onde figuram informações gerais sobre o meteorito - como local e responsável por sua descoberta, nomes encarregados da comissão de 1888, composição, peso e densidade da peça. Em 2018 também existia um painel com informações e imagens sobre o trabalhoso traslado.

²⁰⁸ O meteorito foi encontrado em 1784 e já no ano seguinte uma primeira tentativa de transporte deste para Salvador foi realizada. Porém, o grupo encarregado perdeu o controle do carretão puxado por 12 juntas de bois que o levava, tendo o meteorito tombado no leito do riacho Bendegó. Apenas ao final do século seguinte surge a ideia de transportá-lo para o Museu Nacional, na então capital Rio de Janeiro. A história de seu percurso até o Museu é impressionante e está relatada na publicação de José Carlos de Carvalho, parte da comissão designada para a remoção do meteorito (1888).

²⁰⁹ “Esta famosa massa metálica sideral, o meteorito Bendegó, que à custa de esforços quase sobrehumanos foi, em 1887, transportado dos sertões da Bahia para o Museu Nacional, e que se achava provisoriamente abandonada em frente à entrada principal do Museu, acaba de ser colocada no atrio do edifício, suspensa sobre tres columnas de marmore, nas quaes vão ser gravadas as inscrições relativas a tão importante achado” (JORNAL DO COMMERCIO, 21 de setembro de 1895, p.2 [Transcrição literal]).

Posicionado em sua elevada base de mármore, o Bendegó transmitia ao público visitante a imponência de sua importância enquanto objeto científico²¹⁰, ao mesmo tempo que se mostrava estranhamente próximo, uma vez que o objeto, advindo de tão longe - o espaço sideral -, podia ser tocado por todos. Como objeto museológico, era um agente de maravilhamento que se fazia presente desde o momento inicial da visita.

Outras peças estavam também dispostas nas paredes laterais desta sala que recebia os visitantes²¹¹, ainda que sem a pretensão de criar-se uma narrativa organizada: um peixe fóssil da espécie *Lepidotes roxoi*; um retrato do Marechal Cândido Mariano da Silva Rondon, óleo sobre tela de autoria de José Boscagli; um retrato do Chefe dos indígenas Uaupés, óleo sobre tela de autoria de Décio Vilares.

Figuras 22 a 25. Exposição do Meteorito de Bendegó



Vista externa do Paço, onde se vê ao fundo, na porta central, o meteorito de Bendegó.



Vista interna do Hall onde figura o meteorito em sua base.



Vista do lado esquerdo da sala.



Vista do lado direito da sala.

Fonte: Google Arts & Culture²¹².

Link para visita online à exposição: <https://artsandculture.google.com/streetview/meteorito-bendego%C3%B3/DQE2rs1aA2Dztw?sv lng=-43.22610384927745&sv lat=-22.90568050705657&sv h=247.14&sv p=-13.299999999999997&sv pid=V8hxoCEutc86L-pcWjE-xg&sv z=1>

²¹⁰ É, até hoje, o maior meteorito já encontrado no país; no século XIX chegou a ser o detentor do recorde de maior meteorito do mundo exposto em uma instituição científica (SILVA, 2010, p.90). Pesquisas em jornais da época revelam que o termo “Bendegó”, a partir de 1888, se popularizou, sendo encontrado em nome de peça de teatro, músicas e poemas, além de ser utilizado como sinônimo para coisa muito grande ou estorvo, ou ainda como sinônimo para meteorito. Recentemente, após sobreviver ao incêndio inabalado em sua base, figura no imaginário público como símbolo de resistência.

²¹¹ Este era o espaço que abrigava a bilheteria e o controle de acesso do público.

²¹² A captação de imagens foi realizada pelo *Google Arts & Culture* no primeiro semestre de 2017; com isso, as alterações realizadas nas exposições entre 2017 e 2018 não estão representadas no site em questão.

Figura 26. Meteorito de Bendegó sobrevive ao incêndio em sua base histórica



Fonte: Revista Veja. Créditos: Clever Feliz/ Brazil Photo Press/ Folhapress.

Sala 02: Da Gênese ao Apocalipse

O público visitante do Museu Nacional tinha diferentes possibilidades de percurso a partir da sua entrada pelo Hall do Bendegó, podendo seguir em frente para subir as suntuosas escadas de mármore que levavam ao segundo andar, ou percorrer as salas em ambos os lados do meteorito.

Para aqueles que viravam à esquerda, a próxima sala era povoada pela coleção de meteoritos do Museu Nacional, a maior do país. Nela, o segundo maior meteorito da coleção, Santa Luzia, figurava como elemento central. Junto às paredes cinco painéis apresentavam os seguintes temas: da Gênese ao Apocalipse (reflexão sobre a presença dos meteoritos em eventos significativos da história do Universo e da Terra); Tamanho dos meteoritos (e sua correlação com desastres); Meteoritos ou “Mentioritos”? (sobre sua identificação e categorias); curiosidades sobre os meteoritos; Os meteoritos na história da humanidade. Com exceção do primeiro - painel introdutório da exposição -, todos os demais estavam associados a vitrines com peças da coleção. Além dos textos e vitrines, a exposição também apresentava uma estação para toque de meteoritos de diferentes origens, uma estação para identificação de meteoritos com tela interativa, um vídeo sobre o meteorito de Bendegó e uma grande plotagem de fundo representando a queda de um meteorito. Desta forma, percebe-se que existia uma intencionalidade narrativa clara, construída a partir dos meteoritos enquanto objetos científicos capazes de fazer conhecer o planeta e o Universo. Tal narrativa utilizava principalmente objetos atrelados à informação textual e imagética, mas também outros tipos de recursos para sua materialização.

Figura 27 - Exposição Da Gênese ao Apocalipse



Fonte: Google Arts & Culture.

Link para visita online à exposição: https://artsandculture.google.com/streetview/meteorito-bendeg%C3%B3/DQE2rs1aA2Dztw?sv lng=-43.22610745671559&sv lat=-22.905764766128613&sv h=246.39301386068473&sv p=-14.226664067003625&sv_pid=q_lwtDnAzbWbEM18_un3Qq&sv z=1.8991291157652674

Sala 03: A (R)evolução das Plantas

Inaugurada em julho de 2013, esta exposição temporária de paleobotânica esteve aberta no primeiro andar do Museu Nacional até o dia 26 de agosto de 2018, uma semana exata antes do incêndio. Centrada na evolução das plantas e nas mudanças climático-ambientais ao longo do tempo geológico, era o único local dedicado à reflexão sobre esse importante grupo de seres vivos, uma vez que nas demais salas de exposição não havia um espaço dedicado à apresentação da diversidade de plantas atuais.

Logo na entrada da sala, no texto de apresentação da mostra, um personagem ilustrado retratando Darwin se apresentava para o público - e aparecia em alguns pontos da visita. Neste painel inicial, o personagem já introduzia o tema da evolução, a partir da perspectiva de sua descoberta. Também na entrada, um painel ilustrado destacava marcos da origem do Universo e da formação da Terra. A partir de então, a sala se dividia temporalmente: um painel mais enxuto apresentava os éons Arqueano e Proterozóico e os períodos Cambriano, Ordoviciano e Siluriano de maneira pontual, por meio de uma ilustração e pequeno texto com marcos da evolução de algas e plantas nestes momentos. Já os demais períodos (Devoniano, Carbonífero, Permiano, Triássico, Jurássico, Cretáceo, Paleógeno, Neógeno e Quaternário) eram apresentados em detalhe, numa espécie de labirinto que organizava especialmente a mostra, sempre introduzidos por pórticos no alto da sala indicando seu nome e idade.

Contando com 140 fósseis, a narrativa era também construída a partir da exibição de fósseis e textos. Aqui, percebemos que os painéis principais dos períodos apresentavam uma estrutura comum, dividida da seguinte forma: Por que este nome [do período]?; Como era o nosso Planeta? / O que aconteceu com o Planeta?; E as plantas? A depender do período, outras informações relativas aos marcos evolutivos mais importantes podiam aparecer, como a abundância do carvão mineral oriundo do Carbonífero ou a importância do surgimento das flores. Painéis com ilustrações de paleoambientes típicos de cada período compunham de forma expressiva a exposição. Ressaltamos a importância dada à acessibilidade: era disponibilizado um jardim sensorial onde era possível tocar em diferentes fósseis de plantas e em réplicas de fósseis de troncos e sementes produzidas em scanner 3D pelo Laboratório de Processamento de Imagem Digital (LAPID) do Museu Nacional (SAE, 2013). A mostra se encerrava com a apresentação da coleção de Paleobotânica do Museu Nacional, tendo como destaque a exibição do primeiro vegetal fóssil coletado no país - *Psaronius brasiliensis* - descrito em 1872.

A exposição, apesar de sediada em uma sala única, de cerca de 165,89 m², conseguia percorrer de maneira suficiente o tempo geológico e a evolução das plantas em cada momento, sendo a cenografia construída - que compartimenta o espaço e cria um percurso obrigatório cronológico em uma espécie de “labirinto” - fundamental para a construção da mensagem desejada. Porém, novamente, observamos uma sala povoada por objetos de uma única coleção do Museu; nem mesmo foi feita a interface com o Departamento de Botânica, simples de ser construída.

Figuras 28 e 29. Exposição A (R)evolução das Plantas



Entrada da exposição.

Área relativa ao Cretáceo, onde se vê grande tronco fóssil, painel de texto e painel com paleoarte.



Fonte: Google Arts & Culture.

Link para visita online à exposição: https://artsandculture.google.com/streetview/meteorito-bendeg%C3%B3/DQE2rs1aA2Dztw?sv_lng=-43.226156211122564&sv_lat=-22.905767612190843&sv_h=273.04796380797984&sv_p=-2.759797674659069&sv_pid=j6GLGBfeb0sVFyOO_M84Wq&sv_z=0.5645834957447703

Sala 04: Um Tiranossauro no Museu Nacional

Para aqueles que seguissem à direita do Hall do Bendegó, chegariam à sala cuja estrela era uma réplica²¹³ em tamanho real do crânio melhor preservado existente de um *Tyrannosaurus rex*, batizado de Stênio²¹⁴. Segundo a Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2010), seria a primeira vez que um museu brasileiro expunha um exemplar como este.

A réplica de crânio de quase 3m de comprimento era exibida em uma vitrine central como destaque da sala. Os demais conteúdos ocupavam o redor da sala com 4 pequenas vitrines, um vídeo de apresentação da réplica, e painéis textuais ilustrados que tratavam dos seguintes temas: a descoberta [do original Stan]; dieta; classificação de dinossauros; estudos modernos [paleontológicos]; e paleopatologias.

²¹³ O original se encontra no *Black Hills Museum of Natural History*, Dakota do Sul (EUA), região onde foi descoberto em 1987. Outras réplicas do mesmo exemplar existem em instituições como: *Smithsonian Institute*, nos Estados Unidos, *National Science Museum*, no Japão, e *University at Oxford*, na Inglaterra.

²¹⁴ O fóssil original é batizado de Stan, e na exposição brasileira teve sua réplica apelidada de Stênio. O xará e ator Stênio Garcia foi convidado para “coestrelar” a exposição, aparecendo em um dos vídeos e em uma maquete em tamanho reduzido que comparava o tamanho do Stan em vida real com o dele, humano.

Figura 30. Exposição Um Tiranossauro no Museu Nacional



Fonte: Google Arts & Culture.

Link para visita online à exposição: <https://artsandculture.google.com/streetview/meteorito-bendeg%C3%B3/DQE2rs1aA2Dztw?sv lng=-43.22611425905678&sv lat=-22.90560356450206&sv h=348.16383098922955&sv p=-1.4088918858107178&sv pid=ZMsgXTQ1r2cwZcgmEKCbXA&sv z=0.10539330693017679>

Sala 05: Minerais da Coleção Werner

Inaugurada em 2017, em comemoração aos 200 anos da morte de Abraham Gottlob Werner (1749-1817)²¹⁵. Composta por peças da renomada coleção Werner²¹⁶, instrumentos científicos e referências da época - como fichas históricas e reprodução de trechos do catálogo do conjunto. Tratava-se de uma exposição com abordagem histórica, apresentando a diversidade de minerais reunidos pelo especialista e a sua história²¹⁷.

²¹⁵ Considerado pai da mineralogia moderna, o cientista Abraham Gottlob Werner era a figura mais destacada da Escola de Minas de Freiberg (Alemanha). Desenvolveu o método de identificação dos minerais de forma sistemática, por meio das propriedades físicas (sistema cristalino, cor, traço, brilho, tipo de clivagem, fratura e dureza) (MUSEU NACIONAL, [2017]).

²¹⁶ Descrita como a primeira coleção científica a compor o acervo do Museu Nacional, a mesma tem uma história interessante. Foi adquirida junto à Escola de Minas de Freiberg (Alemanha) no final do século XVIII por Antônio de Araújo Azevedo, 1º Conde da Barca, segundo ordens da Coroa Portuguesa. No contexto da fuga da Família Real Portuguesa com a invasão napoleônica (1808), esse conjunto de minerais foi trazido para o Brasil, uma vez que o próprio Napoleão Bonaparte havia ordenado o seu confisco e envio a Paris. Enviada inicialmente para a Academia Real Militar, foi transferida em 1819 para o Museu Nacional (MUSEU NACIONAL, [2017]).

²¹⁷ Apesar de apresentar uma importante coleção, digna de figurar em uma mostra própria, era a única exposição com amostras de minerais em cartaz, porém, com caráter provisório e um recorte específico. Logo, as exposições do Museu Nacional não apresentavam uma reflexão geral sobre a geodiversidade do nosso planeta.

A exposição se organizava da seguinte maneira: um painel introdutório apresentava Werner e sua importância para o campo das ciências mineralógicas, seguido por um segundo painel, narrando uma breve história da coleção; uma vitrine em “L” escalonada em três níveis apresentava diferentes amostras da Coleção Werner junto de algumas fotografias ampliadas de minerais - uma solução que conferia elegância ao conjunto; um outro painel apresentava as origens das amostras; ao centro da sala, em base simples, ficavam dispostas amostras de minerais de grandes dimensões, possíveis de serem tocadas, com o intuito de promover algum tipo de acessibilidade.

Figuras 31 e 32. Exposição Minerais da Coleção Werner

Detalhe de vitrine da exposição com diversidade mineral e fotografias ampliadas.



Fonte: Mundo Lusíada. Créditos: Fernando Frazão/Agência Brasil.

Vista geral da exposição, com amostras de grande dimensão ao centro e painéis sobre a história da coleção ao fundo.



Fonte: Wikimedia Commons. Créditos: Agência Brasil Fotografia.

Sala 06: O mar brasileiro na ponta dos dedos

Esta exposição foi idealizada pela Seção de Assistência ao Ensino (SAE), usando como base a coleção didática e científica do setor, inaugurando o “Espaço Ciência Acessível”. Seu intuito era promover a inclusão de pessoas com deficiência e aproximar o acervo do Museu Nacional da população.

A exposição tinha como recorte a exibição de animais marinhos da costa brasileira, com espécimes organizados de maneira evolutiva, isto é, dos mais primitivos aos mais complexos. Uma estrutura de bambus cruzados servia como suporte, ao qual se fixava um painel único que organizava o conteúdo por filões, com textos e imagens tradicionais. A ambiência criada buscava remeter ao ambiente praiano. À frente do painel, oito caixas abertas apresentavam diferentes espécimes que deveriam ser sentidos através do toque; no fundo de cada caixa, areia de uma localidade específica da costa brasileira, que também poderia ser sentida através do tato. Junto a cada caixa, uma legenda com a classificação científica do espécime (Filo, Classe, Ordem, Família, Espécie e nome popular), assim como alguma informação de destaque sobre o mesmo. Uma “caixa da descoberta”, fechada, ao final da experiência, era o momento de interatividade final, onde se buscava identificar um animal pelo toque apenas. QrCodes com interpretação em libras foram dispostos junto aos conteúdos dos espécimes a serem tocados.

Ao analisar a exposição identificamos que, embora de um ponto de vista conceitual apresentasse uma organização bastante tradicional para museus de história natural (com a opção pela classificação sistemática das formas de vida), podia ser considerada um passo importante para promover no Museu uma cultura de acessibilidade, ainda pontualmente implementada nas exposições à época. Contudo, acreditamos que para as próximas exposições, a acessibilidade não deve permanecer confinada a um espaço específico, mas sim permear toda a área expositiva (e também demais áreas) do Museu.

Figura 33. Exposição O mar brasileiro na ponta dos dedos



Fonte: Google Arts & Culture.

Link para visita online à exposição: https://artsandculture.google.com/streetview/meteorito-bendeg%C3%B3/DQE2rs1aA2Dztw?sv_lng=-43.226138044362486&sv_lat=-22.905478783792663&sv_h=355.9893628905593&sv_p=-32.31447540030943&sv_pid=TnhWSPzo8UW8KNXPe492Hg&sv_z=2.8059680290621856

Sala 07.a: Salão da Paleontologia

Continuando a visita pelo segundo andar do Paço de São Cristóvão, assim que adentrava a sala imediatamente posterior à escada de mármore, o público se deparava com um espaço povoado por temas da Paleontologia. O primeiro elemento avistado era provavelmente o grande painel do tempo geológico, organizado cronologicamente e por cores, associado às silhuetas dos organismos típicos de cada momento e marcos significativos da evolução. Nas laterais do painel, textos apresentavam a noção de evolução da vida, indicando as bacias sedimentares brasileiras e a duração das divisões das eras geológicas. O recurso era visualmente atraente e bem organizado, mas por abordar uma grande quantidade de conteúdo fundamental para a compreensão da história da evolução da vida, era também denso e distante do visitante, já que sua escala era o tempo geológico. Em nossa opinião o Museu poderia dispor de outros recursos que reiterassem os conceitos principais, trabalhando-os de variadas formas e tornando-os mais palatáveis para diferentes tipos de público.

Figuras 34 a 36. Salão da Paleontologia



Painel do tempo geológico associado aos organismos típicos de cada momento, avistado logo na chegada da sala.

Outras peças paleontológicas de impacto povoavam o Hall: à esquerda, figuravam esqueletos - compostos por elementos originais e réplicas - de duas preguiça-gigante e um tigre-dentes-de-sabre, além de miniaturas da sua reconstituição em vida. Um painel sobre a ave *Paraphysornis brasiliensis* indicava que anteriormente ela esteve em exibição na sala. À direita havia uma vitrine com fósseis de *Dicynodonte*²¹⁸. Os painéis dos espécimes lá exibidos apresentavam informações que incluíam: nome popular, nome científico, etimologia do nome, idade, local, hábito alimentar, “sobre a espécie”, “sobre o exemplar”, “material ósseo” [localização do original], representação gráfica da coluna do tempo geológico com a indicação do período de ocorrência do animal e ilustração do ser em seu ambiente - numa tentativa de aproximar a narrativa dos códigos informativos dos visitantes em geral. Como habitualmente ocorria na exposição de paleontologia do Museu, este salão recebeu um acréscimo em dezembro de 2017, quando a réplica referente a uma nova e significativa descoberta foi incorporada à sala (fósseis de mais de 300 ovos e centenas de restos de esqueletos de pterossauros, na região chinesa de Hami). Essa incorporação não seguiu o padrão do restante da exposição (de organização das informações, de *design* gráfico e de mobiliário), gerando em consequência uma percepção de improvisação, dada pela ausência de uma linguagem museográfica unificada.

²¹⁸ Até 2017 havia também uma reconstituição em vida do *Unaysaurus tolentinoi*, que pode ser vista na visualização do Google Arts & Culture. Porém, segundo o memorando da Seção de Museologia (22 ago. 2017), a peça que era exibida sem proteção, foi retirada no referido ano após sofrer danos frequentes.

Base para exibição de esqueletos da fauna do Cenozóico



Fonte: Google Arts & Culture.

Link para visita online à exposição: https://artsandculture.google.com/streetview/museu-nacional/uwEZsf0cg9-FFq?sv_lng=-43.22634515757049&sv_lat=-22.905709660314034&sv_h=192.11&sv_p=-13.299999999999997&sv_pid=28ZIW_OgBeizODvMlqyuCw&sv_z=1

Núcleo incorporado em dezembro de 2017: descoberta de ovos de pterossauros com embriões



Fotografia: Thaís Mayumi Pinheiro.

Sala 07.b: No tempo em que o Brasil era mar: o mundo há 400 milhões de anos, visto a partir dos fósseis das coleções do Museu Nacional

Apesar de localizada na mesma sala que a exposição descrita acima, constituía uma exposição à parte, com curadoria e inauguração próprias. Seu objetivo era apresentar a vida marinha no Devoniano brasileiro, momento em que cerca de metade do país estava sob águas rasas. Apresentava aproximadamente 80 fósseis de vertebrados e invertebrados, especialmente trilobitas, braquiópodes, bivalves, estrelas do mar, entre outros (MARTINS; BARBOSA; ALVES, 2017, p.8). Com exceção do painel de abertura, todos os demais eram acompanhados de vitrines com fósseis, apresentando os seguintes temas: As grandes expedições paleontológicas aos antigos mares brasileiros; O que é o Devoniano?; Os mares frios brasileiros; Extinção no Mar e Conquista da Terra; Quais animais viviam nestes antigos mares? [apresentação de fósseis de braquiópodes, trilobitas, Euripterídeo, cnidários, peixes, equinodermas, moluscos, microfósseis]. Uma vez que os fósseis do período têm um tamanho diminuto, outros recursos foram criados para compor a sala: em vitrine central de destaque, uma reconstituição de trilobita de grande dimensão; junto à parede, um painel gráfico representando uma parede estratigráfica; paleoarte em painel alto de parede representando um ambiente marinho do Devoniano brasileiro. Como ponto forte da exposição, ressaltamos a presença de réplicas táteis dos principais organismos do período que acompanhavam a borda de vitrines, com o intuito de promover a acessibilidade da mostra. Uma solução simples, mas eficiente.

Figuras 37 a 40. Exposição No tempo em que o Brasil era mar: o mundo há 400 milhões de anos, visto a partir dos fósseis das coleções do Museu Nacional



Vitrines e painéis da exposição.



Fonte: Relatório da Exposição elaborado pela Seção de Museologia (MARTINS; BARBOSA; ALVES, 2017).

Sala 08.a: *Maxakalisaurus topai* e demais peças do Cretáceo

Da sala anteriormente descrita, era possível acessar um outro espaço de exibição paleontológica. Neste, ocupava o centro da sala uma grande base onde se encontrava o *Maxakalisaurus topai* - primeiro dinossauro de grande porte montado no Brasil, com 13 metros de comprimento. A base havia sido renovada em 2018 por meio de uma campanha de financiamento coletivo, lançada em meio às festividades de 200 anos do Museu²¹⁹. Devido a essa reforma, a sala só foi reaberta ao público em julho de 2018.

Em relação ao conteúdo, tinha como objetivo apresentar o Cretáceo, com ênfase no contexto brasileiro, período rico em fósseis nacionais. Embora o Maxakali, estrela principal, tenha entrado em exposição desde 2006, a sala foi ganhando acréscimos nos anos seguintes, acompanhando as novas descobertas do campo: 2007 - incorporação de “O gigante dos gigantes, *Futalognkosaurus dukei*”; 2008: - inauguração de peça: “O guerreiro dos mares, *Guarinisuchus munizi*”; 2009: Pterossauro da China, *Jehopterus ningchengensis*; 2011 - inauguração de peças fósseis do *Oxalaia quilombensis* e *Pepesuchus deiseae* (KUNZLER, [2021]).

Se a inclusão periódica de novos materiais visava manter a exposição atualizada com as mais significativas descobertas realizadas com a colaboração do Museu Nacional, do ponto de vista expográfico tinha como resultado uma confusão

²¹⁹ A base anterior havia sofrido um ataque de cupins que comprometeu sua estrutura e por esse motivo a sala permaneceu fechada entre o final de 2017 e julho de 2018, quando foi reinaugurada.

estética: com modelos de vitrines diferentes, algumas delas dispostas sem a mínima integração com a arquitetura, pareciam improvisadamente dispostas pelo espaço.

Além deste problema, a sala com suas variadas vitrines contendo fósseis originais, réplicas ou reconstituição dos animais em vida, que tinham como objetivo encantar o público, quase não contava com painéis informativos para contextualizar e integrar seus diferentes componentes. Um texto geral foi colocado apenas na reabertura de julho de 2018, como uma tentativa de conferir unidade à caótica exposição. Com o título de “Parque Cretáceo”, visava justificar a coexistência dos itens dispersos pelo espaço, utilizando para isso o marco temporal. No texto era indicada de forma bastante sucinta a existência de dinossauros e pterossauros no período e a existência dos ecossistemas retratados na exposição, que se localizavam onde hoje encontramos a Chapada do Araripe (cuja exposição está descrita mais abaixo), além da apresentação da subdivisão da Era Mesozóica (Triássico, Jurássico e Cretáceo), para contextualizar temporalmente o visitante. Desta forma, mesmo com o esforço de incluir um texto explicativo, a integração entre assuntos no espaço era ainda bastante limitada. Logo, com todo o potencial existente a partir do acervo, o visitante sozinho apenas perambulava de vitrine em vitrine, sem ser conduzido a uma reflexão mais ampla sobre a evolução da vida ou a paleontologia; e sem lograr um entendimento sobre o que os eventos evolutivos ocorridos no Cretáceo significaram dentro de um contexto evolutivo geral.

Pontuamos também alguns outros recursos pensados para a sala: um simulador de voo de pterossauro que estava há anos sem funcionar, e portanto não podia ser vivenciado pelo público; a inclusão de um fóssil e um icnofóssil de pegada inaugurados em 2018 sobre a nova base reformada como peças táteis, pensados como parte de uma rota de acessibilidade (ao toque) no Museu. Seria futuramente disponibilizado um audioguia com descrição desses objetos junto a peças de outras exposições, o que não foi implementado antes do incêndio.

Figuras 41 e 42. Exposição de *Maxakalisaurus topai* e demais peças do Cretáceo



Maxakalisaurus topai - sobre a base recém-reformada em 2018.

Fonte: Facebook do Museu Nacional/UFRJ.



Vista de uma das laterais da sala, onde se vê à esquerda parte final da base do *Maxakalisaurus topai*, vitrine com fósseis diversos do cretáceo, vitrine com *Cearadactylus atrox*, vitrine com *Tropeognathus mesembrinus* e vitrine com duas asas do mesmo indivíduo de pterossauro Anhangueridae.

Fotografia/fonte: Thaís Mayumi Pinheiro, 2018.

Sala 08.b: Dinossauros no Sertão

Esta exibição, que compunha a sala junto com a exposição do *Maxakalisaurus topai* e demais descobertas do Cretáceo, foi inaugurada em 2009 e se concentrou na parte posterior do espaço. Tinha um recorte mais específico: apresentação de fósseis, réplicas e reconstituições em vida de seres encontrados na Bacia do Araripe, um dos principais depósitos paleontológicos do Brasil.

Dividida em dois dioramas - um representando a Formação Romualdo e outro, a Formação Crato - seu mobiliário conseguia apresentar, na parte inferior, os fósseis protegidos por vitrines, espaço para exibição de réplicas de esqueleto acima e painel com paleoarte do referido ambiente do Cretáceo ao fundo. Desta forma, em um espaço conciso era possível exibir uma quantidade adequada de material original, esqueletos montados que atraíam o visitante e sua contextualização ambiental, que agregava informação à mostra - complementada por duas vitrines de parede com fósseis de grandes dimensões e um vídeo em exibição. Contudo, esta parte da exposição não apresentava grandes painéis, apenas legendas para os fósseis e legendas expandidas para os dioramas. A informação mais detalhada estava disponível no vídeo de 7min51s disposto em um conjunto de telas ao fundo da sala - que apresentava especialistas do Museu Nacional em seu local de trabalho, falando brevemente sobre temas como: o que são fósseis; que tipo de fossilização ocorre na Chapada do Araripe; quais os bichos encontrados em cada uma das duas formações apresentadas; como é feita a preparação destes fósseis. Contudo, problemas técnicos impediam que o vídeo fosse visto adequadamente²²⁰, comprometendo a qualidade da visita.

Cabe acrescentar que um vídeo de quase oito minutos muitas vezes não é inteiramente assistido pelo visitante²²¹, sendo por isso desaconselhado que as principais reflexões relacionadas à paleontologia fiquem restritas a este único recurso. Por esse motivo, o potencial que o conteúdo possui de fazer refletir sobre a importância do Araripe e, por consequência, do Brasil no cenário paleontológico mundial, poderia ser melhor explorado.

²²⁰ Até a reforma da sala de meados de 2018, o vídeo era exibido em um conjunto de 4 telas, tendo em vista que na época de sua produção e montagem, a aquisição de uma tela de grandes dimensões era demasiadamente cara. Em consequência, com frequência uma das telas deixava de funcionar, impedindo que a imagem fosse vista completamente. Em 2018, o conjunto foi trocado por uma tela única grande.

²²¹ Segundo Scheiner [sessão de orientação, janeiro de 2024], vídeos em exposições devem ter entre 30 segundos e 3.30 minutos, no máximo 4 minutos - e isso é especialmente importante nos dias de hoje, em que os visitantes estão acostumados à dinâmica dos *reels*. Vídeos mais longos precisam ser disponibilizados em espaços especiais, escurecidos, dentro da própria exposição ou em espaços anexos, com assentos para os visitantes.

Figura 43. Exposição Dinossauros no Sertão

Dioramas e vitrines representando a Formação Romualdo e a Formação Crato. O mobiliário inferior continha fósseis de seres aquáticos, que pelo *design* e iluminação dessas vitrines se integravam ao diorama de maneira contínua.



Fonte: Google Arts & Culture.

Link para visita online à exposição: https://artsandculture.google.com/streetview/o-titanossauro/HwEFA7h6eM2gJQ?sv_lng=-43.226240697591386&sv_lat=-22.905553933465633&sv_h=78.66246199539654&sv_p=-6.198806604486009&sv_pid=NSHYq8wF3m9BzmHvGo1RLq&sv_z=1.065711498494274

Sala 09: Nos passos da humanidade

O visitante que do primeiro Hall da Paleontologia no segundo andar escolhesse virar à esquerda, entraria na sala da evolução humana. Apesar de atrelado ao Departamento de Antropologia no Museu Nacional, junto com especialidades que não analisaremos neste trabalho (arqueologia, etnologia, antropologia social e linguística), defendemos que esta também deve ser analisada enquanto exposição de história natural uma vez que tinha como objetivo refletir sobre a evolução, assim como as demais temáticas relacionadas à história da vida.

A exposição ocupava uma sala pequena. Não sabemos se propositalmente ou não, mas figurava justamente entre a ala do Palácio que leva às exposições de biologia (para aqueles que desta iam para a direita) e o início do percurso de arqueologia (no sentido da esquerda). Por consequência, atuava como conexão entre ambas as especialidades - história natural e antropologia. A sala se organizava principalmente em quatro vitrines de parede, cada qual com um painel de fundo trazendo, acima, o marco temporal a que se relacionava, a(s) espécie(s) marcante(s) do período, com texto sobre a(s) mesma(s), réplicas de fósseis e mapa com os sítios arqueológicos onde são encontrados. Os marcos eram os seguintes: 4,6 milhões a 1 milhão de anos - *Australopithecus* e *Homo habilis*; 1,8 milhões a 100 mil anos atrás -

Homo erectus; 1 milhão a 30 mil anos atrás - *Homo sapiens arcaicos*; 160 mil anos atrás até o presente - *Homo sapiens* moderno (este, trazendo uma breve reflexão sobre a cultura do *Homo sapiens* moderno). Dois painéis textuais não relacionados a vitrines resumiam a Evolução humana e a origem do *Homo Sapiens* Moderno, falando também da expansão humana recente.

Trata-se, portanto, de uma sala com o conteúdo organizado de maneira clara e informativa, que, porém, pelo seu enxuto espaço precisou ser trabalhado de maneira bastante pontual. Desta forma, propunha-se a dar um panorama geral - organizado cronologicamente - da evolução humana sem conseguir aprofundar em temáticas que se desdobram dos temas principais, como: o que nos torna humanos?; a pesquisa em antropologia biológica; como são feitas as reconstituições dos hominínios; entre outros.

Figura 44. Exposição Nos passos da humanidade

Vista de vitrines da exposição, situadas nos cantos da sala.



Fonte: Google Arts & Culture.

Link para visita online à exposição: https://artsandculture.google.com/streetview/museu-nacional/uwEZsf0cq9-FFg?sv lng=-43.226343580352875&sv lat=-22.90587873289353&sv h=144.45782744410099&sv p=0.288995234952381&sv pid=fpnTFhV285LsfDXctwv8fw&sv_z=1

Sala 10: Conchas, corais e borboletas [sala de invertebrados]

Organizada em duas salas paralelas, a exposição Conchas, corais e borboletas foi a primeira exposição permanente de biologia inaugurada no século XXI. Ela representava a renovação das exposições de invertebrados e entomologia do Museu Nacional, enquanto o desejo de renovação dos espaços permanentes relacionados ao Departamento de Vertebrados não foi implementado.

A primeira sala apresentava a coleção de invertebrados do Museu organizada pelos principais filos nela retratados: Porifera, Cnidaria, Mollusca, Echinodermata. Uma vez que os invertebrados são um grupo não-natural, isto é, abrange diferentes filos que não são evolutivamente relacionados apenas para designar os animais que não possuem coluna vertebral, é bastante comum a apresentação destes a partir dos diferentes filos que compõem o grupo. Assim, é possível individualizar as características de cada um deles. Inclusive, na exposição o termo “invertebrados” nem era utilizado. Dentro da apresentação de cada filo, com maior ou menor destaque, também eram apresentadas as diferentes classes que o compõem, o que reforça a organização da exposição a partir da lógica sistemática.

A sala apresentava no início um painel introdutório com o tema “Animalia - no reino dos animais”, que à primeira vista parecia muito generalista e pouco relacionado com a sala em questão, mas deixava entrever que o Museu pretendia criar um grande circuito de zoologia iniciado por essa sala; neste sentido, sua existência se justificava.

As paredes eram ocupadas por vitrines divididas por filo, cada qual visando cobrir a diversidade do grupo por meio da exibição de espécimes conservados em meio seco ou líquido. Uma quantidade considerável de textos dispostos no interior ou no guarda-corpo das vitrines, a depender do modelo, conduzia o visitante a reflexões sobre a evolução desses grupos, o que os caracteriza, a sua diversidade, hábitos e relação com o ser humano. A exposição também fazia uso de ilustrações, fotos e telas para compor a narrativa desejada. Vitrines centrais apresentavam composições com pequenas representações de ambientes marinhos, diversidade de moluscos e até mesmo um caranguejo-gigante-japonês real, que impressionava o público. Outro destaque de grandes dimensões era o modelo de lula-gigante em tamanho real, pendurado no teto.

Diferente de outras salas do Museu, faltavam ali recursos pensados para a acessibilidade. Apesar de a exposição ser propositalmente construída em base a peças da coleção, uma maior ambiência poderia ter sido criada para tornar a sala ainda mais envolvente com recursos simples, como o uso de soluções cenográficas mais elaboradas, jogos de luzes, maior uso de imagens de impacto ou projeções.

Em resumo, a organização narrativa dessa mostra era bastante convencional aos museus de história natural, uma vez que utilizava a própria taxonomia para tal. Por mais que incorporasse pontualmente outras temáticas de interesse, como a relação dos seres representados com os seres humanos, reflexões da ordem de conservação ambiental apareciam de forma eventual, não se destacando na exposição. Tendo em vista o contexto atual de desequilíbrio ambiental, acreditamos que os museus têm um importante papel de instigar a reflexão e promover a conscientização. Neste sentido, é

lamentável que uma exposição inaugurada em 2013 não explorasse de forma mais profunda considerações a esse respeito.

Figura 45. Exposição Conchas, corais e borboletas [sala de invertebrados]



Fonte: Google Arts & Culture.

Link para visita online à exposição:

https://artsandculture.google.com/streetview/em-risco-de-extin%C3%A7%C3%A3o/kgF8KPCdb5PbKQ?sv_lng=-43.22641318782645&sv_lat=-22.905911182969525&sv_h=272.09614881549174&sv_p=3.304700676420765&sv_pid=LyQruG-2paFFH-4TO2GF3Q&sv_z=1.420051202464328

Sala 11: Conchas, corais e borboletas [sala de artrópodes, com ênfase em insetos]

Paralela à sala anterior e com um tratamento semelhante, esta sala se dedicava ao filo dos artrópodes, divididos no espaço a partir das principais coleções do grupo existentes no Museu Nacional: Arachnida, Crustacea e Hexapoda. Os dois primeiros dividiam o início da sala, enquanto os insetos ocupavam cerca de 2/3 da mesma. Um painel de parede apresentava os artrópodes - vivendo sob uma armadura. As vitrines apresentavam os diferentes grupos com base na exibição de material original e modelos representando sua diversidade. Uma grande quantidade de textos associados a cada vitrine tratava da sua classificação, características, distribuição geográfica, hábitos e interações com humanos. Na parte superior da vitrine de crustáceos, a representação de uma árvore filogenética das classes de crustáceos, bastante estilizada, trazia informação pouco clara para um não especialista. Merecia

destaque uma vitrine contendo diorama de fundo do mar, apresentando o conceito de zonação (padrão de distribuição de seres vivos em um gradiente ambiental). Na parte referente a insetos, tendo em vista que - em comparação aos demais - o grupo recebeu uma área considerável para sua exibição²²², foi possível apresentar uma diversidade ainda maior de temas, como por exemplo, suas construções, a representação de insetos na arte e o próprio fazer científico relacionado à entomologia.

A sala contava com alguns destaques, sendo o mais memorado deles a instalação central “panapaná - nuvens de borboletas”, uma solução simples formada por borboletas de papel suspensas por nylon, mas que protagonizava inúmeras fotos dos visitantes. Dois modelos de insetos aumentados, também suspensos no teto, contribuíam para ambientar a sala.

No alto de umas das paredes, uma árvore da vida estilizada mostrando a relação numérica de parentesco dos insetos com outros animais buscava representar graficamente que os insetos são a maioria (3/4) das espécies descritas no reino animal. Apesar de apresentar um texto explicativo, novamente, a abstração gráfica não se fazia clara para o não especialista, uma vez que os grupos representados eram identificados apenas por sua nomenclatura especializada, distante de um referencial imediato do público. Por fim, outro destaque era uma parede exibindo um conjunto de 27 caixas entomológicas, com vistas a dar conta da diversidade dos grupos de insetos. Enfim, tratava-se de uma sala atrativa, com variedade de assuntos e espécimes e uma ambientação agradável.

Figuras 46 e 47. Exposição Conchas, corais e borboletas [sala de artrópodes, com ênfase em insetos]

Parte inicial da sala, com apresentação dos crustáceos e aracnídeos.



²²² Também reflexo de como a pesquisa é realizada no Museu Nacional, uma vez que as coleções entomológicas são separadas em departamento próprio devido à grande diversidade do grupo, ainda que conceitualmente os insetos sejam considerados invertebrados.

Segunda parte da sala, apresentando os insetos.



Fonte: Google Arts & Culture.

Link para visita online à exposição: https://artsandculture.google.com/streetview/em-risco-de-extin%C3%A7%C3%A3o/kgF8KPCdb5PbKQ?sv_lng=-43.22644533335376&sv_lat=-22.905977136706497&sv_h=325.75759404966686&sv_p=0.9046224062916508&sv_pid=Yq-onE8nNcTxMjnG7Lzi3Q&sv_z=0.974843224752083

Figura 48. Estudantes do Curso de Bacharelado em Museologia da UNIRIO - entre elas, a autora da tese - em visita à exposição, posando em frente à instalação “panapaná - nuvens de borboletas” (2015)



Fonte: Amanda Cavalcanti - arquivo pessoal.

Sala 12: Celacanto - fóssil vivo

Esta era uma mostra temporária inaugurada nas comemorações do bicentenário do Museu, em junho de 2018. Uma exposição de objeto único: um modelo de Celacanto em gesso, doado pelo Museu de História Natural de Paris baseado no terceiro exemplar da espécie capturado em vida (1953), disposto em vitrine ocupando o meio da sala. Nas paredes, painéis apresentavam os seguintes temas: Celacanto Provoca Maremoto [sobre Carlos Alberto Teixeira, jornalista e expichador que reproduzia a frase acima em pichações pela cidade]; A mais incrível história de pescador [sobre a descoberta do Celacanto vivo no século XX, até então só conhecido por fósseis]; Árvore Filogenética do Celacanto; Evolução dos Vertebrados. O conjunto era completado por uma tela com o vídeo animado “Celacanto: O peixe fóssil vivo”, sobre a descoberta desse exemplar. Em resumo, a exposição tanto abordava curiosidades históricas sobre a (re)descoberta da espécie, presença na arte e imaginário local - trazendo inclusive a reprodução de recortes de jornais de época sobre o tema - como trabalhava aspectos evolutivos relacionados ao peixe exposto, explicitando a sua importância para o entendimento da evolução dos tetrápodes. Porém, pouca ambiência foi criada na sala, sendo seu alto pé-direito e demais áreas de piso pouco explorados.

Figura 49. Exposição Celacanto - fóssil vivo



Fonte: Relatório da exposição elaborado pela Seção de Museologia (ROSA; LOPES, 2018).

Sala 13: Expedição Coral: 1865-2018

Também inaugurada no ano do bicentenário, esta exposição de caráter temporário tinha como objetivo apresentar os ambientes coralíneos, questões relacionadas à sua conservação e a pesquisa científica sobre os mesmos no recorte temporal de 1865 a 2018, reforçando o papel do Museu Nacional neste cenário. A partir do catálogo da exposição, identificamos que alguns dos temas tratados foram: as expedições [científicas do século XIX]; corais são seres vivos; o que são corais?; corais do Brasil; espécies ameaçadas; ameaça aos recifes; entre outros (PROJETO CORAL VIVO; PETROBRÁS, [2018]).

A mostra iniciava-se com a cenografia denominada “Gabinete Hartt”, onde nichos com instrumentos científicos, vidraria de laboratório, fósseis, rochas, fotografias, ilustrações, entre outros objetos, faziam referência às expedições da Comissão Geológica do Império. Buscou-se uma homenagem ao cientista Charles Hartt ao mesmo tempo que uma referência à museografia dos gabinetes de curiosidades. Já no ambiente principal da exposição, após o conjunto mencionado acima, a exposição misturava uma série de estratégias para criar uma ambiência única. Do teto, uma instalação de tecido pendente buscava criar a forma de um recife de Abrolhos, inspirada em desenho de Hartt; nas janelas, fechamentos com textura remetiam aos corais. Obras de artistas convidados completavam o ambiente, tais como: artistas que bordaram espécies ameaçadas de extinção a convite do projeto, trilha sonora do ambiente original composta pelo violinista Pedro Mibiele e a obra Carcaça (que trata do branqueamento dos corais e poluição dos mares) da artista Beatriz Chachamovits.

Ao centro da sala, uma grande bancada mostrava itens da fauna dos recifes de coral brasileiros. Junto às paredes, objetos, fotos e ilustrações. Um peixe Mero taxidermizado com mais de 2 metros de comprimento, pendurado junto à parede, tinha como objetivo fazer refletir sobre as espécies ameaçadas de extinção. A interatividade estava disponível por meio de duas telas: uma com jogo sobre o impacto da ação humana em ecossistemas como banco de corais, banco de gramas-marinhas e manguezal; e outra, que apresentava as unidades de conservação, áreas prioritárias do PAN Corais e projetos conservacionistas ligados à costa brasileira.

Podemos dizer que a ambiência nova criada na sala, única em relação aos demais espaços, era bem-sucedida em provocar uma imersão do visitante nos conteúdos ali dispostos. Um ponto forte era o uso de arte em uma exposição de conteúdo tipicamente científico, de maneira a afetar o visitante não só pelo conhecimento, mas também pelo gosto estético e emoção. A acessibilidade

(preocupação presente em exposições recentes do Museu) foi pensada para um recurso único, que colocava o visitante em contato com corais do Brasil: um mostruário com exemplares dispostos junto a lupas para sua observação minuciosa. Acreditamos, porém, que obras de arte ou elementos cenográficos, recursos abundantes na linguagem utilizada por essa exposição, poderiam ter sido concebidos para impulsionar a acessibilidade da mostra de maneira única, não apenas focado no acesso ao acervo, mas à experiência construída.

Figuras 50 e 51. Exposição Expedição Coral: 1865-2018



Cenografia "Gabinete Hartt", na entrada da exposição. Fonte: M'baraká.



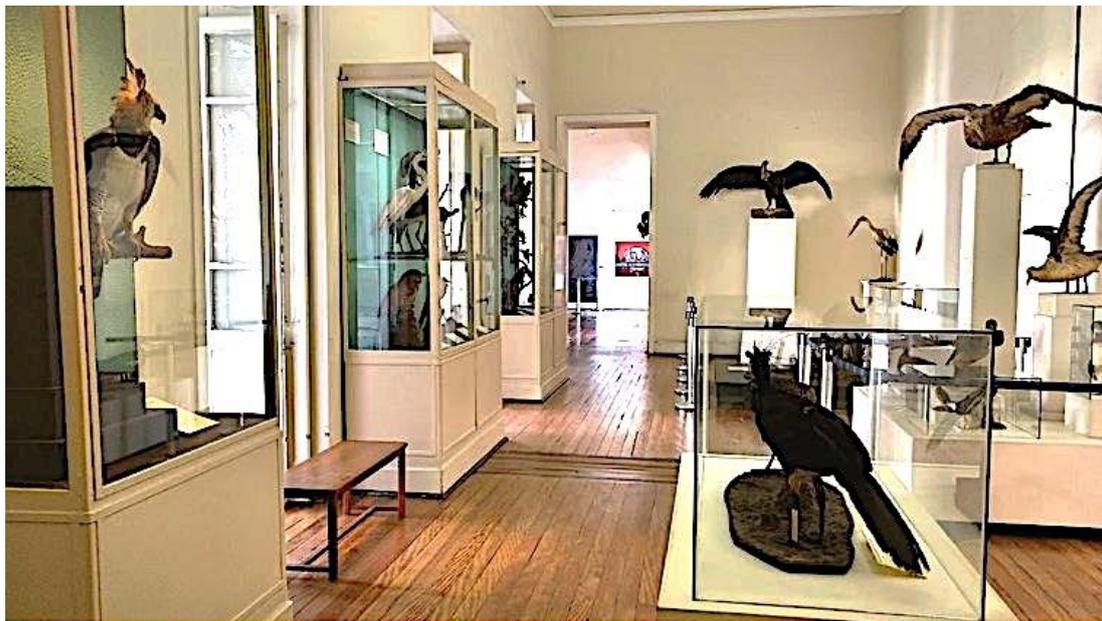
Vista do fundo da sala. Fonte: M'baraká.

Sala 14: Aves do Museu Nacional

A sala foi aberta com caráter temporário para garantir o acesso a uma outra sala, anexa a ela. Sua narrativa era materializada a partir da exibição da diversidade de aves, por meio de espécimes taxidermizados. Nela, pelo menos um representante de cada ordem de aves brasileiras estava presente. O acervo era exibido em diferentes suportes: vitrines antigas, bases com cloche de vidro ou ainda sem proteção, o que acarretava problemas de conservação.

Com apenas dois painéis introdutórios²²³ dispostos à entrada e que acrescentavam uma reflexão geral à sala, tratando da coleção de ornitologia e da taxonomia zoológica, no restante do percurso o público contava praticamente só com legendas para interpretar as peças ali colocadas. Estas apresentavam o nome popular e científico de cada espécie, a ordem à qual pertencia (ex: falconiformes) e um pequeno texto de descrição que poderia trazer informações como: locais de ocorrência, hábitos ou outras curiosidades pontuais. Em uma das vitrines, um discreto texto sobre a técnica da taxidermia tratava da diferença entre taxidermia científica e artística, junto com exemplares de cada tipo, porém sem grandes atrativos visuais.

Figura 52. Exposição Aves do Museu Nacional. Vista geral da sala.



Fonte: Site da Associação de Amigos do Museu Nacional (SAMN) / Fotografia: Patrícia Fernandes/lbram.

²²³ Esse painel mencionava que uma exposição completa deveria ser inaugurada em breve.

Figura 53. Exposição Aves do Museu Nacional. Vitrine com texto sobre taxidermia e exemplares.



Fonte: Relatório da Exposição - Seção de Museologia (MARTINS, SIMAS, 2012, p.6).

Sala 14: Arte com Dinossauros

Este espaço reunia esculturas e ilustrações paleo-artísticas de dinossauros em tamanho real e seus ambientes, que representavam o planeta na Era Mesozóica, além de maquetes em escala reduzida - obras realizadas pelo brasileiro Maurilio Oliveira, que em 1999 iniciou a Paleoarte no Brasil, no Setor de Paleovertebrados do Museu Nacional (MARTINS, CARVALHOSA, GITSIN, 2015).

A sala contava com pouco suporte textual, apenas um painel de abertura que tratava do surgimento da paleoarte e as legendas de cada peça. Isso deixa claro que, de modo geral, não havia a pretensão de comunicar conceitos da história natural, mas sim de oferecer uma experiência de interação entre arte e visitantes. Interessante notar que as legendas diferiam: para esculturas, contavam com o nome científico do dinossauro representado, seu hábito alimentar (carnívoro ou herbívoro), o período e local em que viveu - tratamento comumente dado aos objetos e modelos científicos das exposições do Museu. Já os desenhos e pinturas originais, realizados pelo mesmo paleoartista, vinham acompanhados do nome dos seres representados, data de sua

execução, nome do artista e eventualmente a técnica - o que significa que como informação recebiam tratamento de obras de arte. Ora, em uma exposição chamada “Arte com dinossauros” não deveriam todos os objetos ali dispostos receber o mesmo tratamento artístico? Para destacar o encontro entre o trabalho artístico e o conhecimento paleontológico, seria lógico que todos os elementos expostos recebessem tratamento uniforme, enfatizando a abordagem artística inerente a cada peça. Além disso, eram apenas os desenhos e pinturas originais a receber tal tratamento, enquanto que os desenhos exibidos a partir de impressões não eram apresentados da mesma forma que os originais, o que revela uma valorização da autenticidade das obras gráficas. Inicialmente, parte das esculturas podia ser tocada; porém, após muitas delas serem danificadas pelo público, o Museu incorporou barreiras ao toque.

Figuras 54 a 56. Exposição Arte com Dinossauros.
Vista da sala



Fonte: Relatório da Exposição - Seção de Museologia (MARTINS, CARVALHOSA, GITSIN, 2015, p.7).

Detalhes de danos provocados às peças expostas logo após a inauguração da exposição, em 2015.

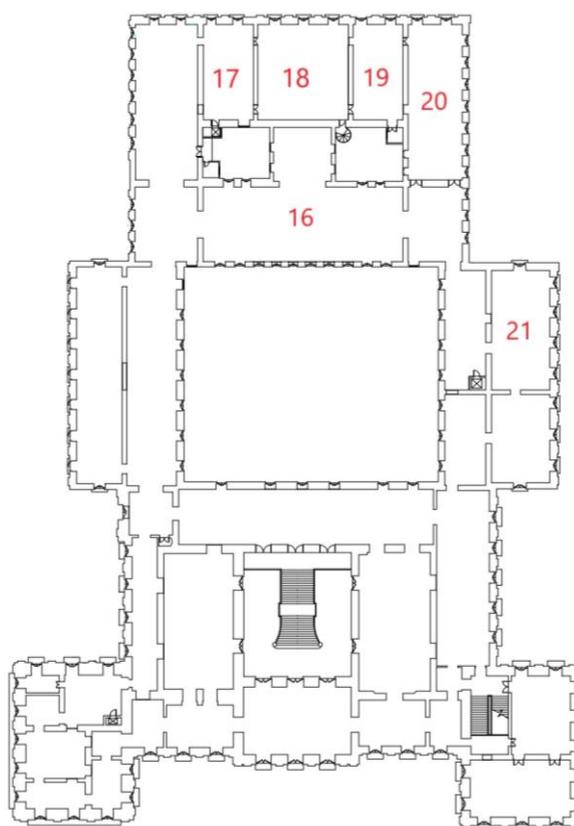


Fonte: Memorando da Seção de Museologia (22 ago. 2017).

Salas 16 a 21: Exposições de História Natural que estavam fechadas à época do incêndio

Enquanto as exposições de antropologia, etnologia e paleontologia ocupavam principalmente o bloco 1 (frontal) do segundo andar do Paço de São Cristóvão, as exposições de zoologia se concentravam no bloco 4 (bloco posterior). Contudo, em 2018 parte significativa das salas deste bloco - salas 16 a 20 - continuavam fechadas. Aquelas que estavam abertas - 12 a 14 - recebiam exposições temporárias.

Figura 57. Planta do segundo andar do Paço de São Cristóvão com localização das salas de exposição permanente de história natural que estavam fechadas em 2018.



Fonte: Escritório Técnico/MN/UFRJ [informações das plantas editadas pela autora].

Renovadas entre os anos 1950-1960, algumas salas de zoologia fecharam nos anos 1970 por conta da crítica falta de investimento no Museu, sendo reabertas em 1986 graças ao impulso do Plano Cruzado. Já no final dos anos 1990 parte da exposição permanente foi novamente fechada pela sua desatualização científica e por problemas nas suas instalações (ESCRITÓRIO TÉCNICO-CIENTÍFICO/ MUSEU

NACIONAL/UFRJ, 2002). Não conseguimos identificar, porém, o ano exato de fechamento das salas ora analisadas.

A sala número 21, localizada no bloco 3 (bloco lateral), difere das demais por não abrigar uma exposição herdada de meados do século XX. Nela estava em desenvolvimento pelo Laboratório de Mastozoologia, desde 2011, uma exposição dedicada às ecorregiões do Brasil e seus mamíferos, que nunca foi inaugurada. A montagem enfrentou dificuldades diversas, entre elas a necessidade de uma vitrine específica para a taxidermia de uma onça-pintada, só finalizada em 2017 (SEÇÃO DE MUSEOLOGIA DO MUSEU NACIONAL - SEMU/MN/UFRJ, 2018).

Apesar de existirem planos para a reformulação das salas de zoologia²²⁴, estes nunca foram implementados²²⁵. Desta forma, o público que visitava a exposição do Museu Nacional não encontrava uma mostra permanente de vertebrados, isto é, peixes, anfíbios, répteis, aves e mamíferos existentes no acervo do Museu. Com isso, o entendimento sobre a biodiversidade atual era comprometido. Na verdade, o problema era ainda mais grave: sem um espaço geral que apresentasse a árvore da vida em sua complexidade, a evolução como conceito fundamental para entendimento da diversidade hoje existente e a sua correlação com a vida do passado geológico, apresentada nas áreas da paleontologia, o visitante saía da exposição com uma percepção pouco incrementada sobre a evolução, conceito tão importante para o entendimento da história da vida. Além disso, sem contar com espaços específicos para exibição de acervos de botânica, vertebrados e de outros grupos não estudados pelo Museu - como a microbiologia, o visitante também encontrava limitações em relação a um entendimento sobre a biodiversidade. Além disso, a compreensão da história natural também não era completa, uma vez que não trabalha também com conceitos e acervos da geodiversidade e dos processos a ela relacionados, ainda que estes tenham sempre sido estudados pelo Museu.

Com isso percebemos que a experiência de visitação podia evocar algum tipo de emoção no público a partir da aproximação com acervos de impacto - pela beleza, tamanho ou estranheza; mas que em relação   parte conceitual, carecia de uma narrativa articuladora e aprofundada.

²²⁴ Tanto como parte do projeto de renovação geral elaborado na gestão de Luiz Fernando Dias Duarte (2002), como iniciativas posteriores de renovação específica das salas de zoologia, como a citada por Raposo e Salles (2017), em que uma proposta conceitual atualizada foi elaborada a partir de uma versão concebida há cerca de uma década pelo departamento.

²²⁵ A sala da baleia é um caso   parte. Tendo sofrido uma renovação pontual, chegou a ser utilizada no evento interno de comemoração dos 200 anos do Museu Nacional em junho de 2018. Porém, não chegou a ser inaugurada para o público geral. A mesma continha - além da exposição de uma grande ossada de baleia - esqueletos de girafa e gorila, um elefante taxidermizado e troféus de caça de cervídeos na sala anexa, denominada Sala do Arco.

4.1.2 Os agentes envolvidos e a dinâmica de sua elaboração

Como pode ser observado no quadro nº 01 - Informações sobre as exposições de História Natural em cartaz em 2018, estas foram abertas entre os anos de 2004 e 2018, a partir de iniciativas independentes. Graças a verbas de projetos de pesquisa, como Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), ou de editais de patrocínio, como no caso do Ministério da Cultura, Petrobrás e Caixa Econômica Federal, era possível a renovação pontual de salas de exposição.

No caso dos projetos de pesquisa, poderiam ser os próprios especialistas a incluírem dentre as ações de divulgação científica previstas a contrapartida da exposição. No caso de patrocínios de empresas, a iniciativa poderia vir tanto da área de especialidade quanto da Seção de Museologia. Comumente, verbas do próprio Museu também eram empregadas nas iniciativas de renovação das exposições (como a receita gerada a partir da bilheteria, administrada pela Fundação Universitária José Bonifácio/FUJB)²²⁶.

A Seção de Museologia, com seu conhecimento técnico, atuava na concepção museográfica, produção, montagem, manutenção e avaliação das exposições, enquanto os especialistas do assunto se envolviam no desenvolvimento do conteúdo e seleção de acervo de cada exposição, sendo o projeto museográfico resultado de um trabalho conjunto.

Contratações externas eram comuns na execução dos projetos, tanto para serviços quanto para produtos - como a contratação de marceneiro, fornecedores de vitrines, entre outros. Tais contratações também poderiam ocorrer para o desenvolvimento do próprio desenho museográfico das mostras, o que acontecia sempre com o acompanhamento da Seção de Museologia; em outros casos o desenho era desenvolvido pela própria equipe.

Como veremos mais adiante, o quadro existente não era o desejado pelo Museu, que na virada do século organizou um projeto para recomposição total de seus circuitos de exposição. Porém, por questões principalmente financeiras, não foi possível implementar tais ações e, conseqüentemente, o cenário apresentado a um visitante que fosse ao Museu Nacional/UFRJ no ano de 2018, antes do incêndio, era o que analisamos acima.

²²⁶ Trata-se de uma fundação de apoio à UFRJ. Em parceria com a Universidade desempenha ações como: gestão de projetos, captação de recursos e promoção de atividades científicas, culturais e educacionais.

4.2 O projeto de novas exposições nunca executado - 2002

4.2.1 Histórico do projeto e agentes envolvidos na sua elaboração

Como já explorado no item 3.6 do capítulo anterior desta tese, o projeto de renovação das exposições do Museu Nacional da virada do século XX-XXI deriva das ações realizadas a partir de meados dos anos 1990 para possibilitar o restauro do Paço de São Cristóvão, que se encontrava em condições alarmantes, e renovar o Museu. Entre elas, podemos citar o projeto “SOS Museu”, o “Projeto Memória” e o Seminário Franco-Brasileiro de 1995. Este último, que reuniu grandes nomes da cultura, ciência e Patrimônio Histórico, confirmou a necessidade de deslocamento das atividades de ensino e pesquisa do Paço para outros espaços, para tornar possível a restauração do prédio de importância histórica inigualável, de forma que este pudesse ser depois inteiramente dedicado às exposições e demais atividades voltadas ao público. Ao final dos anos 1990, uma considerável parte da exposição permanente foi fechada em decorrência da sua desatualização científica e por questões de manutenção do prédio, como infiltrações. As salas que permaneciam abertas eram remanescentes das exposições montadas até os anos 1960, já há muito carecidas de renovações expográficas.

Em meio a este cenário, quando assumiu a direção do Museu, em 1998, Luiz Fernando Dias Duarte buscou dar continuidade às ações recomendadas pelo seminário de 1995. Dentre as etapas de seu plano de gestão relativas às exposições, este diretor desenvolveu um projeto para a renovação total da exposição permanente do Museu, chamado na documentação do período de Projeto da Nova Exposição (PNE). Este se deu no contexto do “Programa de Desenvolvimento Estratégico do Museu Nacional” (JÜRGENS, 2002, p.188), que teve a participação de profissionais contratados como bolsistas com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Para desenvolver as atividades, um Escritório Técnico-Científico (ETC) foi instalado, graças a recursos do MEC, permanecendo em atividade entre os anos 2000 e 2003.

Na fase inicial, quando ocorreu o desenvolvimento conceitual da futura exposição, os profissionais contratados tinham os seguintes cargos: 01 coordenador administrativo; 01 produtor; 01 tematizador científico; 01 tematizador científico/mediador; 01 tematizador filosófico; 01 designer artístico; 01 designer gráfico sênior; 01 programador visual sênior; 01 designer gráfico médio; 02 estagiários. A partir de 2001, o quadro de bolsistas foi sofrendo ajustes a depender das demandas em vigor. Pela análise do relatório de atividades, é possível identificar as demais

especialidades que compuseram a equipe em algum momento do período de 2000 a 2002: marketing, redação, arquitetura, engenharia, mediação arquitetura/design, maquetes físicas e virtuais, editoração, programação multimídia, captação de recursos, imprensa. Recursos extraordinários da UFRJ foram necessários para garantir a colaboração de outros profissionais, como cientistas, pedagogos e fotógrafos. Os profissionais atuantes no ETC atuavam divididos em quatro coordenações, a saber: Geral; Administrativa e de Desenvolvimento; Acadêmica; Arquitetura e Design (ESCRITÓRIO TÉCNICO-CIENTÍFICO - MUSEU NACIONAL / UFRJ, 2002a).

É importante pontuar que não foi prevista a participação de nenhum profissional da área da Museologia nesta primeira etapa de desenvolvimento conceitual da exposição. O relatório posterior, do ano de 2003, revela que uma museóloga - Gisele Damiana Pereira Freire - integrou, juntamente com o coordenador científico e um designer, uma equipe de “conceito e museografia”. O grupo teria ficado responsável por elaborar as configurações de algumas das salas previstas no anteprojeto. Esta contratação, considerada por nós tardia no projeto, revela que a Museologia, no contexto em questão, era entendida de forma limitada no Museu, sendo considerada uma especialidade técnica aplicada (com atuação restrita à museografia), não englobada na etapa de conceituação da exposição.

Além dos profissionais contratados, a equipe interna do Museu também se envolveu no desenvolvimento da proposta. A partir de 1998, a Comissão de Exposições do Museu Nacional²²⁷ começou a discutir um novo projeto museográfico, sendo criada no mesmo ano uma Câmara de Conceito da Comissão. Uma mesa redonda de discussão conceitual - “Dialética dos discursos entre as Ciências Naturais e Sociais” - foi realizada para o avanço das discussões. Em 1999, um workshop interno contou com propostas temáticas de todos os departamentos e setores do Museu para a futura exposição permanente. Este foi reconhecido como o ponto de partida para a narrativa que se desenvolveu nos anos seguintes. Além disso, a cooperação com a equipe de Gilson Antunes, diretor do Programa de Apoio à Divulgação de Ciência (PADEC) na UFRJ, e a participação do Museu no Seminário Internacional da Rede de Popularização da Ciência em 1999 (Rede-Pop) foram consideradas oportunidades importantes para o avançar nas definições da proposta em discussão (ESCRITÓRIO TÉCNICO-CIENTÍFICO/ MUSEU NACIONAL/UFRJ, 2002c, p.7).

²²⁷ Comissão que contava com representantes e seus substitutos de todos os departamentos do Museu Nacional participantes de suas exposições, assim como de setores ligados às exposições - como a Seção de Museologia e a Seção de Assistência ao Ensino.

Na estruturação inicial do ETC, delegou-se à comunidade interna a pesquisa científica necessária para a proposta conceitual do PNE. Bolsistas de perfil acadêmico foram previstos na equipe, mas estes atuavam como mediadores e co-autores, junto aos especialistas do Museu. A mobilização do corpo científico do Museu foi primeiramente desafiadora. As primeiras propostas conceituais e de adequação física dos espaços foram trabalhadas pela equipe do ETC a partir da colaboração com consultores externos ao Museu. Em dezembro de 2000, o material elaborado foi compartilhado e discutido, envolvendo ambas as equipes. Nesse contexto, foram criados comitês internos da Comissão de Exposições para atuar, junto com os especialistas lotados no ETC, na elaboração das propostas temáticas²²⁸ (ESCRITÓRIO TÉCNICO-CIENTÍFICO / MUSEU NACIONAL/UFRJ, 2002a).

Desta forma, a comissão de Exposições do Museu se manteve ativa durante o período de desenvolvimento do PNE, dividindo-se em três câmaras de acordo com as especialidades de seus integrantes: Cosmologia/Geologia, Biologia/Paleontologia e Antropologia. Cabe registrar que a consulta à comunidade científica externa se deu por meio da promoção de diversos seminários, workshops, encontros e exposições que incluíam acadêmicos de outras instituições.

Como resultado do trabalho realizado, encontramos um conjunto de documentos dos quais destacamos três relatórios de atividades relativas ao período de setembro de 2000 a agosto de 2002, que permitem conhecer em detalhe o contexto de criação da nova exposição e as propostas para seu conteúdo. O primeiro deles diz respeito à “Administração” do projeto, apresentando um panorama das questões administrativas enfrentadas pelo PNE. O segundo, definido no título como referente ao “Conceito”, é o que será mais detalhadamente analisado por nós, uma vez que apresenta as bases conceituais para a exposição em desenvolvimento e o seu Guia Temático - visando compreender como a narrativa da história natural era constituída na proposta em questão.

²²⁸ Apesar da Seção de Museologia ser integrante da Comissão de Exposições, uma análise dos especialistas citados como colaboradores do desenvolvimento do Guia Temático de 2002 revela que nenhum profissional da Seção de Museologia foi nomeado - ou de qualquer outra seção técnica do Museu (a lista inclui profissionais dos departamentos e do ETC). Esta realidade é bastante diferente do atual processo de reconcepção das exposições permanentes do Museu Nacional, no qual a Seção de Museologia atua como coordenadora do desenvolvimento de seus conteúdos e narrativas. Novamente, evidencia como à época a Museologia era empregada em sua feição técnica aplicada, isto é, na elaboração de ações de museografia. No período da virada do século, apesar de a Seção de Museologia estar galgando cada vez mais espaço para atuação institucional - o que aconteceu a partir da entrada da museóloga Thereza Baumann na Seção, em 1998, conforme analisamos no capítulo 3 - a sua atuação oficial se dava no aspecto museográfico das exposições montadas e revitalizadas. Por mais que, na prática, o trabalho dos museólogos impactasse também a definição dos temas apresentados, não era assumido institucionalmente um papel de curadoria de conteúdos.

O terceiro relatório faz referência à “Arquitetura e Design”. Nele, é apresentada a proposta de intervenção arquitetônica - em nível de Estudo Preliminar - para renovação do Museu e acomodação das exposições e demais atividades voltadas ao público. Essa proposta foi concentrada em três módulos: restauração do Paço de São Cristóvão em suas características arquitetônicas históricas, destinando-o plenamente às exposições e demais atividades de divulgação científica e cultural, isto é, equilibrando conforto e funcionalidade com a preservação do prédio; reconstrução do prédio anexo ao Paço, Alípio de Miranda Ribeiro, o que previa uma expansão subterrânea para sediar serviços complementares às atividades lotadas no palácio; implantação de um estacionamento.

A análise de tais documentos embasou grande parte do Capítulo 3 desta Tese, referente ao histórico das exposições antes e durante o PNE, assim como embasa as análises realizadas neste Capítulo 4 referentes ao projeto de 2002.

4.2.2 A estruturação do Guia Temático (2002) e dos circuitos da exposição

Parte do Relatório de atividades do Projeto da Nova Exposição relativo ao desenvolvimento “Conceitual científico e pedagógico”²²⁹ de setembro de 2000 a agosto de 2002, o Guia Temático (2002) é constituído por diferentes seções:

- a. **Apresentação:** explicando o histórico de sua elaboração;
- b. **Colaboradores:** lista de participantes - do Museu e externos - que colaboraram diretamente na redação do Guia Temático (2002), com a identificação do item ou subitem com o qual contribuíram;
- c. **Os Macrotemas:** organização das estruturas dos dois circuitos definidos a partir de macrotemas comuns: origens, diversidade, transformação e relações, seguida do índice de conteúdo de cada circuito (contendo o nome dos especialistas e salas destinadas a cada tema).
- d. **Apresentação do Circuito Universo, Planeta e Vida:** apresentação textual de cada tema proposto, contendo: justificativa, detalhamento, apresentação [abordagem museográfica], conexões [com demais temas] e fontes para consulta, quando pertinentes;
- e. **Apresentação do Circuito Cultura Humana:** apresentação dos temas propostos. Contudo, não se encontra no mesmo grau de desenvolvimento do circuito anterior: a maior parte dos módulos de exposição se resume a uma lista

²²⁹ As demais partes do relatório são: apresentação do documento, fundamentação conceitual (com a redação dos princípios, lições e estratégias de apresentação dos conteúdos), e anexos (contendo materiais diversos: cronologia sumária do PNE, propostas dos diferentes departamentos/setores para a exposição (documentos derivados do II Workshop de 1999), textos de apoio de pesquisas sobre o Museu Nacional, projetos de prefiguração e bibliografia geral do documento).

de tópicos a serem abordados;

- f. **Apêndices:** constituído pelas plantas dos circuitos da nova exposição, roteiro complementar de ornitologia e bibliografia especializada.

Como revela a estrutura do documento, a proposta de 2002 previa dois circuitos distintos²³⁰. O primeiro, Circuito Universo, Planeta e Vida, seria localizado no terceiro andar do palácio e dedicado às temáticas de história natural. Já o segundo, Circuito Cultura Humana, que trabalhava temáticas e acervos relacionados às questões da antropologia, ficaria acomodado no segundo andar, parte do prédio onde os elementos históricos do edifício da época Imperial eram melhor conservados e que, por isso, poderiam ser trabalhados em conjunto com a museografia, para suscitar reflexões ligadas aos conceitos desenvolvidos no circuito. Estes circuitos, apesar de autônomos - podendo ser visitados de forma independente e sem uma ordem pré-definida pelo visitante - possuíam uma organização análoga, que lhes conferia coesão. Esta estrutura será analisada mais abaixo.

A fundamentação conceitual para o PNE 2002

Embora na versão de 2002 não constitua parte do corpo textual do Guia Temático, mas sim do relatório onde este é apresentado, analisaremos tal fundamentação conceitual por dois motivos: primeiro, porque antecede a própria concepção do Guia, servindo como base para todo o roteiro narrativo nele criado; segundo, porque é inspiração para as bases conceituais apresentadas no Guia Temático de 2021, analisado adiante na Tese.

Segundo o relatório de 2002, desde o início das atividades para elaboração do programa de renovação das exposições, buscava-se uma definição conceitual que ao mesmo tempo servisse como padrão para a criação dos temas e núcleos e apoiasse o visitante no entendimento da exposição. Seria uma importante mudança em relação à exposição anterior, uma vez que era esperado que “esses elementos conceituais gerais sirvam de conectores para toda a Exposição, de modo a tornar possível uma leitura clara do Projeto e, principalmente, viabilizar a implantação de uma exposição **integrada e harmônica, que não consista apenas em uma colagem de salas ou galerias conceitualmente desconexas**” (ESCRITÓRIO TÉCNICO-CIENTÍFICO/MUSEU NACIONAL/UFRJ, 2002c, p.8, grifo nosso).

²³⁰ Em relatório de atividades posterior, relativo ao ano de 2003, é acrescida a proposta de uma exposição de sala única no térreo, referente à História do Museu Nacional, relacionando a história do Museu com a história do país, além de abordar a história do Paço de São Cristóvão. Contudo, esta proposta não será por nós abordada uma vez que não está presente no documento por nós analisado e por fugir ao escopo de nossa análise: a narrativa das exposições de história natural no Museu (ESCRITÓRIO TÉCNICO-CIENTÍFICO/MUSEU NACIONAL/UFRJ, 2003c)

Os princípios conceituais elencados no documento são três, justificados expressivamente:

1. Historicidade: o primeiro dos princípios congrega em si diferentes ideias que têm em comum o entendimento do tempo histórico enquanto característico de nossa experiência. Relaciona-se às próprias disciplinas estudadas no Museu Nacional - geologia, paleontologia, zoologia, botânica, arqueologia, antropologia e linguística - que exploram a qualidade histórica do mundo natural e antropológico. “A pesquisa nessas áreas não apenas observa e conceptualiza fenômenos que se distendem no tempo, mas depende da compreensão ou modelagem de padrões que resultam de processos contingentes e cumulativos já ocorridos no tempo” (ibid., p.8). Além disso, não apenas os objetos de estudo das disciplinas científicas apresentadas no Museu estão historicamente constituídas, mas o próprio fazer científico. A partir de então, planejou-se apresentar na exposição informações contextualizadoras sobre as condições de produção destes saberes, o contexto histórico dessa produção, entre outros aspectos da historicidade que permeiam a exposição. O princípio também se relaciona com a dimensão histórica do Museu: criado em 1818, reúne coleções de importante valor histórico, ligadas a personagens, eventos e questões da história política, social, científica e cultural do Brasil (ibid., p.10). Neste sentido, o próprio Paço de São Cristóvão - prédio que abrigaria a exposição - é patrimônio histórico, tombado pelo IPHAN. Por esta razão, as exposições deveriam valorizar suas características de forma a transmiti-las ao público visitante.

2. Museu para síntese: Inspirado na noção, desenvolvida por César Carillo Trueba (1998), de que o museu para síntese deveria ser entendido “como um espaço informal no qual a imagem do mundo, gerada de forma extremamente fragmentada pela ciência, tem a oportunidade de ser reconstruída” (ibid., p.11). Isto é, criar uma síntese da realidade a partir do mosaico de conhecimentos presentes no Museu, que aborda temas muito distintos entre si. O documento relata o desejo de construir uma exposição única de história natural e antropologia, optando-se pela chamada “unidiscursividade”. Esta seria a construção de um fio discursivo geral que encadeasse toda a exposição, criado pela negociação entre as diferentes ciências representadas. Neste sentido, foi criada uma “dobradura bem marcada” [sic] neste eixo único, uma vez que a exposição se dividiria em dois circuitos, um destinado às ciências naturais e o outro às ciências antropológicas. Com isso, seria possível reconhecer a polaridade destes saberes constituídos, e ao mesmo tempo criar articulações entre eles.

Optou-se pela unidiscursividade no sentido de haver um fio condutor a encadear toda a exposição, mas em outro sentido optou-se pela polifonia discursiva, na medida em que vários regimes discursivos distintos - os vários saberes concorrentes, os científicos como os

demais, pedagógicos, cenográficos, etc. estarão todo o tempo atuantes, articulando-se em diálogo dinâmico, trabalhando em concerto na apresentação das temáticas. Em outras palavras, este fio condutor é ele mesmo complexo, formado por várias fibras que ora se entrecruzam, ora se dissociam, mas que, no geral, acompanham-se mutuamente (Ibid., p.11).

Por fim, a síntese também se revela na pretensão de apresentar ao público as três áreas mais expressivas de desempenho de um museu de história natural: exposição, conservação e pesquisa científica.

3. Universalismo: o terceiro e último princípio se relaciona com a identidade institucional. A partir de uma reflexão sobre o escopo de pesquisa e representação dos museus de história natural - em que comumente os museus de áreas coloniais se dedicavam a representações regionais -, reforça-se que o Museu Nacional historicamente se percebia como um museu universalista. Isto é, suas áreas de interesse e produção não se limitavam ao aspecto nacional, mas se relacionavam com todo o “universo” do conhecimento. O princípio reforça a continuidade desta característica, ainda que não condene a escolha em dar ênfase a exemplos nacionais na exposição, caso pertinente - o que serviria inclusive de aproximação com o conhecimento e experiência do público (ibid., p.12-13).

Seguindo-se aos princípios, o documento apresenta quatro “lições”, isto é, ideias que deveriam ser comunicadas paralelamente nos dois circuitos concebidos, servindo para organizá-los e para evocar reflexões comuns em relação às duas áreas das ciências apresentadas (naturais e antropológicas). Tais lições foram usadas no Guia Temático (2002) também como “macrotemas” estruturadores dos circuitos, elencados em quadro mais adiante.

1. Origens: apresentação das origens dos diferentes aspectos da realidade tratados na exposição. Para ciências naturais: cosmos e vida; para ciências antropológicas: espécie humana, sua cultura. Aqui a noção do tempo profundo, necessário para explicar as hipóteses científicas de origem dos fenômenos, se coloca como fundamental, representando um desafio para a comunicação dos temas divulgados²³¹.

2. Diversidade: noção de que a diversidade/pluralidade ontológica - no contexto biológico e cultural - deve ser observada, reconhecida e valorizada. No campo da história natural, se destaca a representação “da árvore da vida”, que

²³¹ O documento relata uma primeira proposta em que todo o circuito de ciências naturais seria construído em uma espécie de túnel do tempo cenográfico, construído a partir de um corredor espiralado com salas representando temas a serem trabalhados, acessados a partir de marcos temporais importantes. Tanto por questões técnicas, quanto conceituais, a ideia não foi levada adiante, preferindo-se adotar uma linha do tempo sinalizada em todas as salas do circuito, de forma a localizar temporalmente os fenômenos abordados (ESCRITÓRIO TÉCNICO-CIENTÍFICO/ MUSEU NACIONAL/UFRJ, 2002c, p.15).

sumariza as diversas formas de vida existentes; a diversidade de ecossistemas também pode ser um tema para valorização da pluralidade natural. No campo da antropologia, seria focado o “pluralismo cultural”, buscando-se romper com o etnocentrismo.

3. Transformação: ideia de que a realidade é dinâmica e está sujeita a transformações constantes, relativas tanto aos fenômenos naturais quanto sociais. No caso das ciências naturais, a ênfase está nos mecanismos de transformação evolutiva. Para as ciências antropológicas, o conceito de “evolução” não é mais utilizado, sendo aplicado outros modelos de pensamento.

4. Relacionalidade: apresentação das relações como necessárias a toda a existência viva e cultural, revelando o entrelaçamento dos fenômenos da realidade. Embora nessa proposta a ciência - e por consequência a exposição - em certos momentos mergulhe na especificidade de partes da realidade, é fundamental traçar reflexões sobre o contexto relacional intrínseco existente.

O terceiro conjunto relativo à fundamentação conceitual trata das estratégias de apresentação dos conteúdos a serem expostos, destinadas a materializar os temas de forma eficiente, com fácil apreensão por parte do público. Estas seriam sete.

1. Ritmo narrativo: valorizando o fato de a exposição contar uma história, sendo percebida como narrativa, em vez do simples sequenciamento de informações. Ganha vida a partir das quatro “lições” estipuladas acima, que organizam a narrativa em ambos os circuitos.

2. Espírito do lugar: visando valorizar as características do lugar que sediará a exposição - o Paço de São Cristóvão - e a memória coletiva ligada a ele e às exposições anteriores, fazendo uso dessa memória para enriquecer a experiência narrativa criada.

3. Motivações sensíveis: defende a exploração do acervo como destaque da experiência de visita ao Museu Nacional. Ao mesmo tempo, se preocupa em estabelecer “ganchos locais” [sic] de apresentação de referências cotidianas, reconhecíveis pelos visitantes, de maneira a possibilitar a ancoragem do aprendizado.

4. Reiteração: esforço de apresentar conceitos de difícil compreensão ou temáticas mais gerais explorando momentos de repetição, como forma de reforço pedagógico. Também se refere à estratégia de releitura, isto é, transmissão de um mesmo conceito ou informação a partir de diversas abordagens, de maneira que o visitante possa trabalhar com eles progressivamente.

5. Perspectivismo: ligado ao princípio de historicidade, busca materializar na

museografia reflexões e informações relativas ao caráter histórico dos fenômenos apresentados, como relações com a história da ciência, referências a emergências de teorias controversas, ou outros.

6. Multiplicidade dos níveis de discurso: estratégia criada para adequar o conteúdo à complexidade de público visitante do Museu Nacional. Ou seja, conceber a exposição com diferentes camadas de informação, que podem ser apreendidos por cada pessoa a partir de seu perfil e de suas necessidades.

7. Sinalização conceitual: entendimento que os meios visuais (cores e formas) servem como elementos de materialização da mensagem pretendida no espaço, sendo defendidos como “código de significação” [sic] a ser explorado.

A história natural nos circuitos

Conforme fica claro na apresentação dos macrotemas dos circuitos propostos (ESCRITÓRIO TÉCNICO-CIENTÍFICO/ MUSEU NACIONAL/UFRJ (BRASIL), 2002c, p.27), estes resultam da tentativa de dar uma roupagem coesa aos dois circuitos, e ao mesmo tempo manter a individualidade na apresentação das temáticas humanas e naturais. Ou seja, por meio da criação de estruturas paralelas, buscou-se criar pontes de reflexão entre os diferentes campos do saber representados, sem, contudo, promover a sua integração nas salas de exposição. A correlação entre um macrotema e os conteúdos nele previstos são denominadas no Guia Temático como “atos narrativos”.

Quadro 02. Correlações entre conteúdos e macrotemas dos circuitos previstos no Guia Temático de 2002

Macrotema	Conteúdo no Circuito Universo, Planeta e Vida	Conteúdo no Circuito Cultura Humana
Origens	Tempo profundo: 1. O Universo - Sistema Solar; 2. Planeta Terra; 3. Origem da vida.	1. O que é o Humano?; 2. A evolução humana e a cultura.
Diversidade	A árvore da vida: 4. Explosão cambriana e Invertebrados marinhos; 5. A vida conquista a terra; 6. Artrópodes terrestres.	3. Cultura e sociedade; 4. Novos patamares da complexidade.
Transformação	Homologias e movimento: 7. Origem e Diversidade dos Vertebrados; 8. Transição Cretáceo-Terciário.	5. A ciência e a nação; 6. A ciência e o Império no Brasil; 7. Os brasileiros.
Relações	9. Ambientes do Quaternário.	8. Os Brasis.

Fonte: Escritório Técnico-Científico/ Museu Nacional/UFRJ, 2002c, p.27.

Iremos em nosso estudo analisar o Circuito Universo, Planeta e Vida, tendo em vista que se trata do circuito em que as temáticas de história natural se fazem representadas. Nele, observamos uma sequência que organiza a narrativa proposta que se inicia nos eventos mais distantes temporalmente - referentes às origens do mundo natural, isto é, Universo, do Planeta e da Vida (elementos que nomeiam o circuito) - e segue por diferentes marcos da história da evolução da vida no planeta: a explosão cambriana, a vida conquista a terra, etc -, até chegar aos ambientes existentes na era atual. Contudo, cabe ressaltar que, para além dos conteúdos relacionados à origem (primeiro macrotema), os conceitos de diversidade, transformação e relações permeiam toda a história da vida e da evolução no planeta e não se referem a eventos isolados. Evidenciá-los em um ou outro momento é uma escolha da curadoria para evocar reflexões dirigidas.

No que se refere às disciplinas, observamos que as temáticas de geologia ficam circunscritas à primeira parte do circuito, Origens. Nesta, um módulo de conteúdo inicial referente ao Universo e ao Sistema Solar, seguido do módulo “Planeta Terra”, apresenta temas como a estrutura e a fisiografia do planeta, os minerais, as rochas, as placas tectônicas, vulcanismo e plutonismo, terremotos, processos externos, datação de rochas e a coluna geológica.

A partir do terceiro módulo - “Origem da vida” - os temas passam a apresentar a história da vida com base em marcos evolutivos, isto é, o surgimento de novidades evolutivas que podem ser observadas em diferentes grupos. Trata-se de uma apresentação dos conteúdos que integra os eventos evolutivos do passado com a biodiversidade atual. Como resultado, não trabalha paleontologia e biologia de forma segmentada, o que tradicionalmente acontece em exposições de história natural. Observa-se, contudo, que os responsáveis pelo desenvolvimento dos diferentes módulos são biólogos e não paleontólogos, salvo poucas exceções²³².

O último dos módulos - “Ambientes do Quaternário” - tem como foco a apresentação de ambientes aquáticos e terrestres brasileiros atuais, trazendo uma reflexão sobre a importância da conservação ambiental. Desta forma, o circuito seria finalizado com a contemplação de temas ligados à ecologia, com os grupos antes apresentados contextualizados em seus ambientes, ao mesmo tempo em que focalizavam a realidade brasileira, aproximando-se da vivência do público.

²³² Duas paleontólogas aparecem como co-desenvolvedoras de 4 submódulos da exposição - Diana Mussa (3.3.2 - Estromatólitos, 3.4.2 - origem da multicelularidade e 5.1.2 - as Nematofitales e o alcance das terras emersas) e Vera Maria Medina da Fonseca (3.2 - primeiros registros de atividade biológica, 3.3.2 - idem, 3.4.2 - idem). Os demais foram construídos por biólogos dos diferentes departamentos do Museu, especialistas nos grupos apresentados em cada momento.

Em resumo, trata-se de uma narrativa tradicional, uma vez que sua organização se dá de maneira linear, evocando um após o outro os marcos da história do planeta e da vida. No caso dos seres vivos, essa organização se dá, principalmente, a partir dos diferentes padrões evolutivos surgidos (formação do celoma, evolução da concha, origem das vértebras e outros). Por outro lado, ao apresentar os marcos da evolução, integrando a biodiversidade passada e atual com o contexto de aparecimento dos grupos, sua ocorrência, características e diversidade, apresenta uma proposta atípica nas narrativas tradicionais de museus de história natural, que geralmente segmentam a apresentação de tais seres em passados e presentes. Esta integração entre disciplinas não ocorre, porém, entre a geologia e as ciências ligadas ao estudo da vida.

Tais características conferem a esta proposta uma estrutura evolutiva, uma vez que evidencia a origem e diversidade dos grupos a partir da filogenia (trabalhando em conjunto grupos fósseis e atuais), com destaque para as relações filogenéticas, características morfológicas e hábitos²³³. Contudo, não é feita uma reflexão conceitual contextualizadora sobre o processo evolutivo, assim como não é trabalhado o histórico de concepção desta teoria. Esta lacuna poderia contribuir para o afastamento do público da teoria, uma vez que se trata de um conteúdo difícil de ser apreendido e que encontra resistência em alguns segmentos sociais. Percebemos, ainda, que a seleção de conteúdos de história da vida é, em sua maior parte, pouco próxima do público, parecendo retirada de um extenso livro voltado para a formação de biólogos²³⁴. A

²³³ Outros temas como, a interação com seres humanos e as relações com outras espécies, aparecem ao longo da narrativa, mas de forma desigual dentro de cada grupo, não sendo a ênfase da abordagem.

²³⁴ Os módulos que organizam o circuito são: 1. O Universo – Sistema Solar; 1.1. Evolução da astronomia; 1.2. Big Bang; 1.3. Estrutura do Universo. 1.4. Evolução Estelar. 1.5. Sistema Solar. 2. Planeta Terra; 2.1. Introdução; 2.2. Estrutura da Terra; 2.3 Fisiografia da Terra; 2.4. Minerais; 2.5. Rochas; 2.6. Placas Tectônicas; 2.7. Vulcanismo e plutonismo; 2.8. Terremotos; 2.9. Processos Externos; 2.9.1. Processos Geológicos de Superfície (Intemperismo, Erosão, Solos, Sedimentação); 2.9.2. Ambientes Terrestres; 2.9.2.1. Ambientes Glaciais; 2.9.2.2. Oceanos; 2.9.2.3. Sistemas Fluviais; 2.9.2.4. Desertos; 2.10. Datação de Rochas; 2.11. Coluna Geológica. 3. Origem da Vida; 3.1. Hipóteses de Origem; 3.2. Primeiros registros de atividade biológica; 3.3. Procariontes; 3.3.1. Algas cianofíceas (cianobactérias); 3.3.2. Estromatólitos; 3.4. Eucariontes; 3.4.1 Algas com origem e diversificação das células eucariotas; 3.4.2. Origem da multicelularidade. 4. Explosão Cambriana de Biodiversidade e Invertebrados Marinhos; 4.1. Origem da multicelularidade; 4.1.1. Hipóteses da origem dos metazoários; 4.1.2. A estrutura agregada de células das esponjas; 4.1.3. A formação de tecidos; 4.1.4. O sistema diploblástico e triploblástico; 4.1.5. O auge da diversificação do padrão diploblástico; 4.1.5.1. A diversidade nos Cnidária; 4.1.5.2. Nematocistos; 4.1.5.3. Ciclos de vida; 4.1.5.4. Organização colonial; 4.1.5.5. Simbiose - coral-zooxantela; 4.2. A formação do celoma; 4.2.1. Embriologia de protostômios e deuterostômios. Os dois grandes ramos evolutivos; 4.2.2. Acelomados e Pseudocelomados: A diversidade dos Platyhelminthes e Aschelminthes; 4.2.3. A locomoção por cílios; 4.2.4. A evolução do parasitismo, adaptações, coevolução, proteção pelo hospedeiro, fixação, perda de sistemas; 4.2.5. Doenças “brasileiras” e seus ciclos: Platyelminthes e Nematoda; 4.3. Linha protostomia - a Era dos moluscos; 4.3.1. Irradiação adaptativa; 4.3.2. Torção e enrolamento em moluscos gastrópodes; 4.3.3. A evolução da concha; 4.3.4. A época dos cefalópodes; 4.3.5. Anatomia comparada das classes de moluscos; 4.3.6. Importância Económica e Médica; 4.3.7. Invasão Terrestre e Dulciaquícola; 4.4. Aparecimento da metameria; 4.4.1. O movimento do esqueleto hidrostático; 4.4.2. Uniformidade X tagmatização; 4.4.3. A diversificação de Anelida; 4.4.4. O aparecimento do exoesqueleto; 4.4.5. Diversificação em Crustácea - formas de corpo e anatomia comparada; 4.4.6. As grandes e pequenas formas - copepodos, caranguejos e lagostas; 4.4.7. Os tipos

mostra apresenta um exaustivo conteúdo em que são trabalhadas características muito específicas, pouco relacionadas aos conhecimentos de mundo do visitante. Esta poderia ser uma exposição de alta qualidade para os especialistas, mas sem tanta ressonância para os leigos.

4.3 O processo de reelaboração da exposição permanente pós-desastre

Com o incêndio ocorrido no dia dois de setembro de 2018, a sede principal do Museu, bem como grande parte de suas coleções, foram destruídas pelo fogo. O desastre foi amplamente noticiado pelas mídias e muitos cidadãos manifestaram solidariedade à instituição, enviando cartas, fotos e fazendo postagens nas redes sociais. Em meio a esse cenário, o Museu iniciou uma campanha intitulada “Museu

de alimentação; 4.4.8. A importância econômica; 4.5. Linha Deuterostomia; 4.5.1. Os Lofóforados; 4.5.2. Echinodermata; 4.5.2.1. Irradiação do filo, diversidade de formas e relações filogenéticas entre as classes atuais; 4.5.2.2. Pentameria; 4.5.2.3. Parede do Corpo: Tecido conectivo colágeno; 4.5.2.4. Sistema hidrovacular ou aquífero; 4.5.2.5. Evolução de Echinoidea (ouriços-do-mar); 4.5.3. O aparecimento da notocorda - Hemichordata e Cephalocordata; 4.6. Trilobita e Chelicerata; 4.6.1. Trilobitas - diversidade e habitat; 4.6.2. Quelicerados - diversidade, habitat e comportamento; 4.6.2.1. Irradiação adaptativa e filogenia; 4.6.2.2. Diferenciação de outros artrópodes; 4.6.3. Quelicerados marinhos: Pycongonida, Limulus e Euriptéridos; 4.6.4. Aracnídeos - ordens fósseis e atuais; 4.6.4.1. Adaptações dos aracnídeos à vida terrestre; 4.6.4.2. Aracnídeos peçonhentos; 4.6.4.3. Surgimento da seda e seus usos; 4.6.4.4. Aranhas sinantrópicas; 4.6.4.5. Importância econômica e biológica. 5. A Vida Conquista a Terra; 5.1. Precursores das plantas continentais; 5.1.1. Algas verdes (Cariófitas) como prováveis precursores das algas terrestres; 5.1.2. As Nematofitales e o alcance das terras emersas; 5.1.3. Briófitas e a colonização das terras úmidas; 5.2. As plantas vasculares primitivas; 5.2.1. Alternância de gerações com predomínio da fase esporofítica sobre a gametofítica; 5.2.2. O surgimento de tecidos no esporófito; 5.2.3. Gimnospermas: a polinização e o surgimento das sementes; 5.3. Plantas com flor: o sucesso das Angiospermas; 5.3.1. Redução do ciclo-de-vida; 5.3.2. Plasticidade e diversidade; 5.4. Os animais e as plantas; 5.4.1. Evolução da interação planta/herbívoros; 5.4.2. Coevolução inseto-planta; 5.4.3. Evolução das características florais e suas interações com os insetos polinizadores e com os dispersores de sementes. 6. Artrópodes Terrestres; 6.1. Tagmatização; 6.2. A ocupação do meio terrestre pelos artrópodos; 6.3. Hexapoda; 6.3.1. A origem dos Hexapoda; 6.3.2. Organização funcional dos Hexapoda; 6.3.3 O aparecimento das asas nos Hexapoda; 6.3.4. Crescimento e metamorfose; 6.3.5. Unidade e diversidade - As ordens de Hexapoda – Filogenia; 6.3.6. A ocupação dos ambientes dulciaquícolas; 6.3.7. Os insetos e o homem; 6.3.7.1. Pragas!; 6.3.7.2. Transmissão de doenças por insetos; 6.3.7.3. Uso de insetos pelo homem; 6.3.7.4. Insetos no folclore; 6.3.8. Quantos insetos existem; 6.4. Myriapoda; 6.4.1. Organização funcional dos Myriapoda; 6.4.2. Diversidade - As classes de Myriapoda; 6.5. Outros temas interessantes com insetos; 6.5.1. Mimetismo em insetos; 6.5.2. Insetos sociais. 7. Origem e Diversidade dos Vertebrados; 7.1. Origem das Vértébras; 7.2. Diversidade em Gnathostomata; 7.3. Diversidade em Condrichthyes. Quimeras; Elasmobrânquios; 7.4. Os peixes verdadeiros (Actinopterygii, Ostariophysi e Percomorpha); 7.5. Origem de Tetrapoda; 7.6. Diversidade de Amphibia; 7.6.1. Os primeiros Tetrapoda: anfíbios primitivos; 7.6.2. Anfíbios atuais: Anura, Caudata e Caecilia; 7.7. O ovo amniótico e a conquista do ambiente terrestre; 7.8. Diversidade de Diapsida; 7.8.1. Os grandes fósseis. Thecodonta, Saurischia e Ornithischia; 7.8.2. Crocodilia e Aves (Archosauromorpha atuais); 7.8.2.1. Crocodilia; 7.8.2.2. A origem das aves; 7.8.2.3. A evolução do voo e das penas; 7.8.2.4. A diversidade das aves atuais; 7.8.3. Lagartos, Serpentes, cobras-de-duas-cabeças e tuatara (Lepidosauromorpha atuais); 7.8.3.1. Ofidismo; 7.9. As tartarugas (Testudinata); 7.10. Diversidade em Sinapsida; 7.10.1. Os Mamíferos Atuais; 7.10.2. Evolução Biogeográfica da Mastofauna Neotropical. 8. Transição Cretáceo-Terciário; 8.1. Extinção dos Dinossauros; 8.2. Irradiação Adaptativa dos Mamíferos. 9. Ambientes do Quaternário; 9.1. Contexto Paleoambiental; 9.2. Ambientes aquáticos brasileiros; 9.2.1. Igarapé Amazônico; 9.2.2. Riachos de encosta da Mata Atlântica; 9.2.3. Peixes de Recifes de Corais; 9.2.4. Estuários lagunares; 9.2.5. Costões rochosos; 9.2.6. Fauna de grandes profundidades; 9.2.7. Brejos (temporários e ou banhados de baixada); 9.3. Ambientes terrestres brasileiros; 9.3.1. Cerrado; 9.3.2. Campos Sulinos; 9.3.3. Mata Atlântica; 9.3.4. Pantanal; 9.3.5. Tepuis Amazônicos; 9.4. Ambientes terrestres do Rio de Janeiro; 9.4.1. Restinga; 9.4.2. Alta montanha.

Nacional Vive”, pela qual defendeu publicamente a permanência da instituição e resiliência de sua comunidade interna - docentes, técnicos, alunos e demais colaboradores. Neste contexto, iniciaram-se os esforços de reconstrução.

O impacto do incêndio na instituição estudada foi tamanho que o projeto de reestruturação - chamado Projeto Museu Nacional Vive²³⁵ - envolve também a reforma dos demais edifícios do Museu, localizados no Horto Botânico da Quinta da Boa Vista, e a obtenção de um novo terreno, denominado Campus de Pesquisa e Ensino do Museu Nacional, onde novos prédios para guarda de coleções, laboratórios, salas de aulas, além da estrutura administrativa de apoio, vêm sendo concebidos.

4.3.1 Os agentes envolvidos na renovação da exposição

A perda patrimonial resultante do referido desastre levou à comoção não apenas o público em geral, mas também agências respeitadas no campo do patrimônio, como a UNESCO, que poucos dias após o ocorrido iniciou uma aproximação com o Museu. Atualmente a UNESCO desempenha um papel crucial na sua reconstrução, sendo responsável pela contratação de consultores que estão envolvidos na gestão dos projetos. Além disso, a organização participa ativamente do grupo de governança do Projeto Museu Nacional Vive (UNESCO, 01 out. 2020).

A governança do projeto de reconstrução do Museu Nacional/UFRJ envolve uma série de desafios e disputas, pois ocorre no cruzamento de interesses de diversas agências, incluindo o Museu Nacional, a UNESCO, a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), o governo federal, as empresas patrocinadoras, entre outros.

Para que se possa compreender o contexto de desenvolvimento da nova concepção da exposição permanente do Museu Nacional, iremos relatar brevemente as ações que mais diretamente se relacionam com o projeto. Nossa análise destaca o estabelecimento do Projeto Museu Nacional Vive, responsável pelas diversas frentes de reconstrução e reestruturação do Museu, e o modo como foram mobilizadas internamente as equipes do Museu Nacional para o desenvolvimento da futura exposição.

Análise sobre o pós-desastre e a máquina de ajuda

O desastrosos incêndio do Museu Nacional aconteceu no ano de seu bicentenário, marcado até então por comemorações e crenças positivas de uma futura

²³⁵ O nome do projeto herda o título de “Museu Nacional Vive” da exitosa campanha já citada anteriormente, realizada ainda em 2018 pelo Núcleo de Comunicação e Eventos junto à Direção do Museu. Ela era aplicada a diferentes mídias (redes sociais, televisão, rádio) e também nas ações e projetos do Museu Nacional pós desastre (MACHADO, 2022, p.99), como festivais na Quinta da Boa Vista e no título da exposição temporária “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”.

modernização, o que adiciona ao evento mais uma camada de dramaticidade. Embora lidando cotidianamente com situações de risco patrimonial - que resultaram no desastre em si - é difícil estar preparado para lidar com as consequências do trágico acontecimento. A imprevisibilidade que o desastre trouxe - ao romper com a concatenação lógica de prosseguimento entre passado, presente e futuro - abalou as mais diferentes esferas organizacionais de um coletivo, neste estudo de caso representado pela própria comunidade interna de funcionários, alunos e colaboradores do Museu Nacional, a saber: a política, a administrativa, a prática (da ordem do dia-a-dia comunitário) e também emocional.

Na área de estudos da antropologia do desastre, estes eventos são subdivididos em fases por Sandrine Revet:

Urgência é a fase temporal que caracteriza a situação de crise. É necessária uma intervenção especial para lidar com isso. O conceito de urgência refere-se ao vocabulário médico, designando socorro, cuidado, tratamento ou ainda - no plural - o espaço físico do serviço hospitalar que recebe pacientes. O termo urgência também se refere à necessidade ("estar em situação de urgência" significa estar necessitado). Além disso, o "estado de urgência" designa uma situação excepcional durante a qual são atribuídos poderes específicos e reforçados a instituições administrativas ou de controle (REVET, 2007, s.p., tradução nossa)²³⁶.

Ao analisar esta fase da urgência - que é intimamente ligada à intervenção -, Revet identifica três diferentes momentos na organização pós-desastre: O primeiro, localizado temporalmente nas 48 horas que se seguem à tragédia, é marcado por uma articulação interna imediata tendo em vista a sobrevivência, isto é, trata-se de um momento de auto-ajuda, em que se veem esmaecidos os contrastes sociais que estruturam as comunidades afetadas (REVET, 2007, s.p.). O segundo momento dura alguns dias, tempo em que diferentes agentes se envolvem em operações práticas de ajuda - ou seja, é a chegada dos profissionais do desastre, trazendo à tona a figura do herói (Ibid.). O último momento é caracterizado pela assistência prestada às vítimas, que pode durar vários meses. Nele a ajuda é institucionalizada e rotinizada, através da participação de diferentes atores como ONGs nacionais e internacionais, voluntários, o Estado e as próprias vítimas (Ibidem). Depois de estabelecida a assistência, as desigualdades sociais existentes no pré-desastre são novamente instituídas.

Ter em mente estas etapas de reorganização é importante para identificar os movimentos realizados tanto na própria comunidade interna, quanto nas instâncias políticas de ajuda que permearam estes momentos iniciais pós-incêndio. Com isso,

²³⁶ *L'urgence est la phase temporelle qui caractérise la situation de crise. Une intervention particulière est requise pour y faire face. Le concept d'urgence renvoie au vocabulaire médical, désignant les secours, les soins, les traitements ou encore - au pluriel - l'espace physique du service hospitalier recevant les malades. Le terme d'urgence fait également référence à la nécessité ("être dans l'urgence" signifie être dans le besoin). En outre, l'"état d'urgence" désigne une situation exceptionnelle au cours de laquelle des pouvoirs particuliers et renforcés sont octroyés aux institutions administratives ou de contrôle.*

identifica-se: a união do corpo social do Museu nos primeiros dias após a tragédia, em que as históricas segmentações entre diferentes departamentos e cargos não faziam sentido frente à perda e ao trauma coletivo que se instaurava no ambiente de trabalho; a mobilização interna para as ações de resgate de acervos e de reorganização dos espaços não afetados, de maneira a acolher aqueles que estavam desalojados; o aparecimento de agentes externos da ajuda - como a UNESCO - com a finalidade de prestar assistência à instituição; e a rotinização das consequências do desastre, que até hoje não foram sanadas completamente - como por exemplo a indisponibilidade de salas e equipamentos.

Neste contexto, pensar a importância dada à reelaboração das exposições em meio ao momento pós-desastre, seu papel institucional e os agentes nela envolvidos é uma forma de compreender a atuação tanto prática quanto política da Museologia dentro do Museu Nacional.

O incêndio explicitou a relação entre o público e o Museu, o que pode ser percebido nas diversas manifestações de afeto realizadas por parte da população, seja por postagens nas redes sociais, envio de cartas e desenhos, ou apoio ao Museu em ações de outra natureza (participação em eventos, doações, entre outras). Este relacionamento foi construído a partir de diferentes trabalhos sociais realizados pelo Museu, mas são as exposições a sua principal forma de interação com o público. Tendo esta consciência, reelaborar as suas exposições é um ato ao mesmo tempo estratégico, garantindo a missão social do Museu de democratização do acesso à cultura, ao patrimônio e ao conhecimento nele produzido, mas também é um ato de reciprocidade para com este público que se mostrou tão vinculado e solidário ao Museu Nacional.

No que se refere às etapas pós-desastre do Museu Nacional, é possível identificar que pouco tempo após o incêndio, agentes externos foram envolvidos no seu processo de reconstrução. Uma organização interna para se pensar as exposições a serem elaboradas futuramente no Palácio de São Cristóvão se deu em consequência a essa política de ajuda que surgia no horizonte institucional. Isto é, a necessidade de que a ingerência sobre as exposições - face do museu que permite a construção de relações junto ao público - estivesse de acordo com os interesses e identidade do Museu Nacional, e não a cargo de outras entidades, ainda não a par dos objetivos internos do Museu.

Em seu texto *Bureaucracy, Community and natural Disasters* (1978), a partir de uma análise sobre os impactos das políticas de ajuda no processo de reorganização de comunidades, Torry reforça a importância de que a comunidade impactada se envolva politicamente nas ações pós-desastre.

Caso contrário, a gestão burocrática da reconstrução é caracterizada por um planejamento mal concebido; tomada de decisão centralizada; com fraca coordenação e comunicação “ruidosa” entre as vítimas e as agências de planejamento/desenvolvimento (TORRY, 1978, p.304, tradução nossa)²³⁷.

Pensando na estrutura burocrática de tomadas de decisões, Torry identifica que atualmente quase todas as fases de gestão do pós-desastre são planejadas distantes da cena da tragédia, de forma altamente centralizada (TORRY, 1978, p. 305). No caso do Museu Nacional, existe uma série de questões de governança envolvendo seu *status* enquanto unidade da UFRJ, que não deixa de ser também um museu federal (que, por exemplo, deve obedecer a uma série de questões legais), resultando na participação de diferentes agências na gestão de sua reconstrução.

Estes fatores potencializam ainda mais os riscos de políticas implementadas de cima para baixo, isto é, que não tenham a participação da própria comunidade do Museu Nacional, gerando a perda da autonomia local. “O sistema local beneficia certamente da assistência externa. Mas subordinar os ajustamentos locais a controles de ordem superior acarreta riscos significativos” (TORRY, 1978, p. 305, tradução nossa)²³⁸.

Kilby relata algumas características de redes de ONGs que obtiveram sucesso em processos de reconstrução: “liderando de fora, ciente do ambiente externo, mobilizando energia, oferecendo confiança e persuadindo os membros fora de sua zona de conforto” (LIEBLER and FERRI, apud KILBY, 2008, p.123, tradução nossa)²³⁹ Ou seja, o processo pode ser conduzido de uma maneira positiva, mas é necessário o desenvolvimento de uma relação, pautada na confiança, entre os agentes externos e internos.

A bibliografia indica, então, que a ajuda externa é válida e, em muitos casos, necessária para a reconstrução de comunidades que se viram atingidas por algum tipo de desastre, porém ela deve ser realizada em articulação com as próprias representações internas - em uma verdadeira colaboração - para que se minimizem os riscos da implementação de políticas não condizentes com as necessidades locais. Em resumo: as redes e estruturas sociais locais não devem ser ignoradas. Neste sentido, uma eficiente organização interna é importante para poder exercer pressão sobre a máquina da ajuda, de maneira que os objetivos comunitários sejam atendidos.

²³⁷ *Otherwise, the bureaucratic management of reconstruction is typified by poorly devised planning; centralized decision making; with weak coordination and “noisy” communication among victims and planning/ development agencies [...]*

²³⁸ *The local system surely benefits from outside assistance. But subordinating local adjustments to higher order controls invites significant risks.*

²³⁹ *Leading from the outside in cognizant of the external environment, mobilizing energy, offering trust and coaxing members outside their comfort zone.*

Desta forma, garantir a participação da comunidade interna na reconstrução é garantir a compatibilidade de interesses da instituição nestes projetos, para que a oportunidade da ajuda externa sirva para maximizar os resultados alcançados.

O Projeto Museu Nacional Vive

O primeiro momento de ajuda interinstitucional que podemos identificar foi a constituição de uma missão de especialistas, organizada por meio do Fundo de Emergência do Patrimônio da UNESCO ainda em setembro de 2018, apenas onze dias após o desastre. Entre os participantes estavam o Instituto Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico (IPHAN), o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) e o Conselho Internacional de Museus (ICOM). A missão foi liderada por um especialista da UNESCO e teve a assistência de um especialista do Centro Internacional de Estudos para a Conservação e Restauração de Bens Culturais (ICCROM). Este momento significou uma primeira aproximação institucional entre UNESCO e Museu Nacional no contexto pós-incêndio e contou com profissionais de fora do país, para prestar consultoria em relação à organização do resgate de acervos.

Um segundo momento que podemos identificar como marcante para a participação de agentes externos foi a colaboração MEC/ UNESCO/ UFRJ/ MN, articulada ainda no ano de 2018, a partir da exigência do Ministério da Educação, detentor da primeira parcela de recursos doados para a reconstrução do Museu.

Marlova Jovchelovitch Noletto, Diretora e Representante da UNESCO no Brasil, destacou que a Organização colocará à disposição sua expertise e conhecimento técnico na área de museus e salvaguarda de patrimônio para superar os desafios operacionais do projeto. (UNESCO, 04 mar. 2020)

O MEC colocou-se como interveniente uma vez que o Museu Nacional está dentro de uma universidade federal, subordinada ao Ministério da Educação. Além dos atores institucionais envolvidos já citados anteriormente, o advento da UNESCO no projeto representou também a inserção de agentes individuais - profissionais especializados contratados como consultores para agregar seu capital cultural ao projeto, na medida em que traziam conhecimentos e experiências de trabalho.

Desta forma, em 2019, foi criada uma equipe técnica, que em primeiro momento ficou responsável por gerir um aporte proveniente do MEC. Ela foi composta por três arquitetas sendo uma gestora sênior (coordenando o grupo), todas atuantes na gestão de projetos, e um especialista em comunicação estratégica. Ao final deste mesmo ano passou a integrar à equipe²⁴⁰ uma outra arquiteta, com experiência na

²⁴⁰ A equipe sofreu modificações no decorrer dos anos, contando no final de 2023 com onze consultores contratados que atuam em cargos de gerência executiva, gestão de projetos, gestão executiva, gestão

gestão de projetos de museus e centros culturais, que passa a atuar na gerência executiva. À época, firmou-se um protocolo de intenções que se concretizou em 03 de março de 2020, criando o modelo de governança do Projeto Museu Nacional Vive.

Na sua estrutura de governança foram previstos diferentes fóruns: um **comitê executivo**, compreendendo o Museu Nacional, a UFRJ²⁴¹, a UNESCO, o Instituto Cultural Vale e um representante da sociedade civil²⁴²; um **comitê institucional**, integrado por parceiros públicos, privados e governamentais - trazendo, além dos citados acima, outros agentes para o processo de reconstrução, dentre eles: Ministério da Educação (MEC), Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), Conselho Internacional de Museus (ICOM) Brasil, Centro Internacional de Estudos para a Conservação e Restauo de Bens Culturais (ICCROM), O Banco Nacional do Desenvolvimento (BNDES), Academia Brasileira de Ciências (ABC), Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), Associação Amigos do Museu Nacional (SAMN), Câmara Comunitária de São Cristóvão, Secretaria de Turismo do Governo do Estado do Rio de Janeiro e governos/ consulados/ embaixadas/ institutos culturais de países parceiros (Alemanha, Portugal, Áustria e França); um **grupo técnico de gerenciamento**; e um **grupo de trabalho de segurança e sustentabilidade pós-inauguração**, ambos com representantes do Museu Nacional, UFRJ, Unesco, Instituto Cultural Vale, BNDES, SAMN, e integrantes da equipe técnica do Projeto Museu Nacional Vive (Projeto Museu Nacional Vive, s.d.d.).

Destaca-se, dentro dessa estrutura de governança, a participação de uma empresa. A Vale, além de contribuir neste espaço de tomada de decisões, também realizou um significativo aporte de dinheiro, de R\$50,5 milhões. A empresa - por meio da entidade Instituto Cultural Vale - atua na gestão de museus e centros culturais, em quatro espaços próprios, além de outros patrocinados com recursos próprios e da Lei Federal de Incentivo à Cultura. Este argumento de compartilhamento de experiência é utilizado pelo projeto para justificar a sua presença no quadro de tomada de decisões (PROJETO MUSEU NACIONAL VIVE, s.d.c). Além da Vale, a partir de 2023 o Bradesco também é um patrocinador platina (com aporte de R\$50 milhões). O projeto conta ainda com apoio financeiro do BNDES e dos Ministérios da Educação (MEC), e da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI); do Congresso Nacional, Assembleia

das novas exposições, gestão Administrativa, comunicação Estratégica, assessoria em cooperação nacional e internacional para novas aquisições, desenvolvimento Institucional.

²⁴¹ Observamos que, embora o Museu Nacional seja uma unidade da UFRJ, na gestão de sua reconstrução a universidade se faz representar por profissional da reitoria externo ao próprio Museu.

²⁴² Trata-se do museólogo e advogado, anteriormente presidente do IBRAM (2016-2018), Marcelo Mattos Araujo.

Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (Alerj) e do Governo Federal, por via da Lei de Incentivo à Cultura (Projeto Museu Nacional Vive, 09 jun 2021, s.p.).

Por ser um projeto em andamento, provavelmente outras parcerias serão estabelecidas nos próximos anos. O atual planejamento para a reinauguração das exposições do Museu prevê uma primeira reabertura, parcial, em 2026; e uma segunda, total, em 2028.

Figura 58. Imagem área dos espaços do Museu Nacional, localizados no Bairro de São Cristóvão

Em destaque: acima no centro, o Paço de São Cristóvão e os jardins históricos; abaixo à direita, o Horto Botânico do Museu Nacional (ambos dentro do Parque da Quinta da Boa Vista); abaixo à esquerda, o novo Campus de Pesquisa e Ensino do Museu Nacional.



Fonte: Projeto Museu Nacional Vive (website).

Os objetivos do Projeto Museu Nacional Vive envolvem os diferentes espaços do Museu e são: a reconstrução e restauração do Paço de São Cristóvão; a reforma do prédio anexo ao Paço, Alípio de Miranda Ribeiro; a restauração dos jardins históricos relacionados ao Paço; o desenvolvimento da nova museografia das exposições permanentes; a reforma da Biblioteca Central do museu; a construção do Campus de Pesquisa e Ensino do Museu Nacional/UFRJ (Projeto Museu Nacional Vive, s.d.a.). Neste complexo cenário pós-desastre, com fins de assegurar os interesses do Museu e a comunicação da equipe contratada com a equipe interna da instituição, foram realizados diferentes esforços de mobilização interna por parte do Museu Nacional, identificados abaixo.

A Comissão de Exposições é designada para discutir as Novas Exposições

Já documentada no Regimento Interno do Museu Nacional de 1971²⁴³ e sem interromper seus trabalhos nos primeiros meses após o incêndio²⁴⁴, a Comissão de Exposições é a instância que aprova ou não as propostas de exposições elaboradas internamente, bem como avalia a participação do Museu em exposições de outras instituições. À época formada por profissionais dos seis departamentos do Museu, do Núcleo de Atendimento ao Público, da Seção de Museologia, da Seção de Assistência ao Ensino e pela Diretora Adjunta de Ensino²⁴⁵, suas pautas se fixam sobre questões de ordem prática (propostas de exposições internas, contrapartidas oferecidas para participação em exposições de outras instituições e similares), não sendo um espaço de desenvolvimento curatorial.

Notamos que enquanto os integrantes da Comissão são representantes (docentes ou técnicos) de todos os departamentos de pesquisa do Museu, isto é, especialistas das coleções e temas apresentados nas exposições, alguns setores que atuam rotineiramente com as exposições e com o público (Laboratório Central de Conservação e Restauro, Coordenação de Extensão, Núcleo de Comunicação e Eventos) não integram o grupo. Contudo, recentemente está em desenvolvimento um novo regulamento da Comissão de Exposições que considera a incorporação destes setores.

Logo após o desastre, a Direção do Museu deu a esta Comissão a incumbência de discutir o Projeto de Novas Exposições elaborado pelo Escritório Técnico-Científico em 2002. Neste contexto, a pauta da reunião do dia 28 de setembro de 2018, enviada por e-mail, concentrou-se sobre o assunto “A nova exposição”. Em outubro, os documentos elaborados como produtos do projeto supracitado foram encaminhados para que os membros da comissão levantassem as opiniões dos seus respectivos departamentos e seções.

Apesar da mobilização no sentido de pensar as novas exposições já aparecer como uma preocupação institucional menos de um mês após o incêndio, as discussões necessárias para a construção sólida de um novo projeto institucional não tiveram andamento no âmbito da Comissão de Exposições. Posteriormente, a

²⁴³ Neste documento é atribuída como função da referida comissão o “planejamento das exposições do Museu Nacional” (MUSEU NACIONAL, 1971, p.11, art. 23). À época, seria composta por um representante do Serviço de Museologia, um do Serviço de Assistência ao Ensino e um de cada Departamento participante das exposições; o presidente da comissão deveria ser o Diretor-Adjunto para Ensino e Assuntos Gerais. Contudo, a colaboração dos demais docentes e técnicos dos departamentos no planejamento e execução das exposições poderia ser solicitada pelo presidente da comissão.

²⁴⁴ Já no dia 28/09/2018 seria feita uma convocação para reunião desta comissão. Porém, em 2019 a frequência de reuniões deixou de ser mantida, ocorrendo um hiato entre os meses de março e agosto. A partir do mês de setembro a Comissão voltou a se reunir com frequência.

²⁴⁵ Configuração em setembro de 2018. Posteriormente, com a criação da nova Diretoria Adjunta de Integração Museu e Sociedade, a organização da comissão passou por modificações.

Comissão acordou que o desenvolvimento deste projeto, bem como a interface com os departamentos, não era sua atribuição²⁴⁶. Por este motivo, foi delegada à Seção de Museologia/SEMU a função de conversar com os diferentes grupos que compõem o quadro do Museu Nacional, a fim de reunir ideias sobre o que deveria ser a futura exposição.

A Seção de Museologia se debruça sobre as Novas Exposições

A partir de janeiro de 2019, a Seção de Museologia ficaria encarregada de se reunir com os departamentos e seções para discutir propostas para as futuras exposições permanentes, tendo ainda como ponto de partida o material desenvolvido no projeto de 2002. Como forma de registro do trabalho realizado a partir de então, foi realizado pelos museólogos envolvidos um caderno de campo com o relato de todos os encontros. As reuniões começaram em março de 2019 e, para fins de organização, os funcionários do SEMU se dividiram de modo que cada um ficasse responsável pelo contato com um dos departamentos, assim como pela elaboração dos seus relatos de campo; mas os membros da equipe participavam das demais reuniões, a depender da sua disponibilidade.

Para entender a atuação do SEMU no processo, podemos resgatar a atribuição da Seção²⁴⁷. Consta no Regimento Interno do Museu Nacional de 1971 que:

Art. 91 - O Serviço de Museologia é órgão com a finalidade precípua de executar e manter as exposições permanentes, temporárias e volantes do Museu Nacional, no âmbito das Ciências Naturais e Antropológicas, bem como participar do planejamento das mesmas [...].

Art. 92 Além das finalidades acima referidas, ao Serviço de Museologia compete:

- a - realizar estudos e pesquisas sobre técnicas museológicas;
- b - ministrar cursos de pós-graduação em museologia e técnicas museológicas; e
- c - divulgar estudos e pesquisas realizadas no Museu Nacional, bem como conhecimentos de natureza museológica (MUSEU NACIONAL, 1971, p.26).

Qualificados para atuar na comunicação museológica (criação e manutenção de exposições, atividades educativas, produção de materiais escritos), na conservação de acervos, na pesquisa e na documentação das coleções, as atividades desempenhadas pelos museólogos nas diferentes instituições culturais podem variar

²⁴⁶ “A Presidente da Comissão de Exposição, Prof^a Lygia, informou que realizou reunião da Comissão (...), a Comissão compreendeu que não deve ser sua atribuição desenvolver este projeto, e ficará a cargo da Seção de Museologia coordenar esta iniciativa, promovendo diretamente a interface com os Departamentos” (CONGREGAÇÃO DO MUSEU NACIONAL/UFRJ, 2019).

²⁴⁷ À época do Regimento de 1971 era designado “Serviço de Museologia”, porém, atualmente tem o nome de “Seção de Museologia”. Apesar da mudança, o uso cotidiano institucional do artigo que acompanha a sua sigla - SEMU - continua a ser o masculino, herança de quando a Seção era Serviço.

muito, tendo em vista a natureza da Museologia como uma ciência altamente interdisciplinar. No contexto do Museu Nacional, a força de trabalho da Seção de Museologia antes do incêndio estava destinada, como expresso no Regimento, à atuação nas exposições.

O artigo 25 do Regimento demonstra os limites da atuação da Seção no que diz respeito aos itens do acervo, cuja ingerência é de responsabilidade de seus departamentos: “Nas exposições poderá ser utilizado material proveniente das coleções dos Departamentos a cujos chefes competirá autorizar a cessão ou empréstimo do mesmo” (ibid. p.11).

Dessa forma, diferentemente de outros museus, em que a documentação e guarda de objetos musealizados é de responsabilidade de um museólogo, no Museu Nacional - uma instituição de produção científica em que as áreas do conhecimento são fortemente compartimentadas em especialidades - tais atividades, assim como a pesquisa, são realizados por expertos das disciplinas às quais as peças do acervo estão vinculadas. Como resultado desta organização, encontram-se práticas descentralizadas no trato com o acervo, resultando na inexistência de uma política única de documentação e no enfraquecimento do papel da Museologia.

Felizmente, a Seção de Museologia sofreu um substancial aumento recente: enquanto até julho de 2018 contava com apenas três museólogos em seu quadro de servidores públicos, a partir do concurso de Edital nº455/2017 cinco novos profissionais foram convocados²⁴⁸. Desta forma, com uma equipe maior e mais renovada, o SEMU conseguiu se envolver na elaboração de diversas exposições, atividades de extensão e eventos, e no próprio projeto de recuperação do Palácio de São Cristóvão e das exposições do Museu Nacional. Cabe ressaltar que a Seção de Museologia também é integrada por profissionais de outras formações²⁴⁹ que em muito auxiliam nos procedimentos de criação, produção e montagem das exposições, mas que não estiveram responsáveis pelas atividades aqui descritas.

Sobre as reuniões realizadas pelos museólogos do SEMU com os demais funcionários do Museu Nacional, percebemos a preocupação de articular os diferentes saberes presentes no Museu, de maneira democrática, com vistas a conceber uma narrativa coesa e articulada, que leve em conta os variados interesses da instituição. Neste contexto, o resultado esperado da atuação de liderança da Seção de Museologia na reformulação das exposições é uma exposição integrada, com interfaces entre as diferentes áreas do saber, respeitando as especificidades destes

²⁴⁸ Em março de 2023, mais uma museóloga integrou a equipe, a partir de uma colaboração técnica com a Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

²⁴⁹ Em 2023, a seção contava, além de nove museólogos, com duas biólogas e uma técnica em restauração.

conhecimentos. A meta é fazer com que a sociedade possa dispor de um museu que apresente suas coleções de maneira dinâmica, com exposições que permitam uma reflexão plural sobre a realidade e sobre o papel que nela desempenhamos, como seres humanos multifacetados.

A Interface com a UNESCO e a consolidação de uma Coordenação de Novas Exposições

Em junho de 2019, a partir do estabelecimento de uma equipe de gestão contratada via UNESCO (que posteriormente se consolidou como equipe do Projeto Museu Nacional Vive), a Direção do Museu Nacional designaria uma equipe de funcionários do Museu para atuar, de forma exclusiva, junto à equipe contratada para a coordenação dos projetos de recuperação do Paço de São Cristóvão e das exposições. Desta forma, esse grupo destacado passaria a ser, ao mesmo tempo, agente afetado pelo desastre e agente da reconstrução. Trata-se de um importante passo para garantir a representatividade do Museu no processo.

O grupo foi inicialmente formado por duas museólogas e uma arquiteta do Museu²⁵⁰, que chegaram a dividir escritório²⁵¹ com a equipe de gestores contratados. Em junho de 2020, um terceiro museólogo passou a integrar a equipe²⁵². Apesar da reconstrução do Museu perpassar diferentes frentes de ação, esta equipe trabalha diretamente na concepção das futuras exposições permanentes previstas para a reinauguração do Palácio, sendo atualmente denominada “Coordenação de Novas Exposições”.

Ao longo dos anos 2019-2023, a equipe sofreu modificações, sendo agora integralmente formada por museólogos, cada um deles responsável por um dos circuitos de exposição permanente a serem implementados²⁵³. Os demais

²⁵⁰ Amanda Thomaz Cavalcanti, Thaís Mayumi Pinheiro e Maria Paula van Biene.

²⁵¹ Este escritório foi desmobilizado após o início da pandemia de COVID-19, uma vez que o trabalho no projeto se tornou majoritariamente remoto.

²⁵² Guilherme de Almeida Machado.

²⁵³ Organizada para dar conta dos diferentes circuitos propostos para a reinauguração do Museu, que são quatro, a equipe de Coordenação de Novas Exposições sofreu alterações ao longo dos anos, sendo: Amanda Thomaz Cavalcanti (atuação na equipe de 2019-atual), coordenadora do Circuito Universo e Vida, museóloga, ingressou no Museu Nacional em agosto de 2018; Fernanda Pires Santos (2022-atual), coordenadora do Circuito Histórico, historiadora e museóloga, ingressou no Museu em março de 2016; Guilherme de Almeida Machado (2020-2022), coordenador do Circuito Diversidade Cultural, museólogo, ingressou no Museu em novembro de 2018; Maria Paula van Biene (2019-2022), coordenadora do Circuito Histórico, arquiteta ingressante no Museu em 1999 e aposentada em 2022; Paulo Victor Gitsin (2022-atual), coordenador do Circuito Diversidade Cultural, museólogo, ingressou no Museu em fevereiro de 2019; Thaís Mayumi Pinheiro (2019-atual), coordenadora do Circuito Ambientes do Brasil, museóloga ingressante no Museu em fevereiro de 2015. A partir de dezembro de 2023, a museóloga Marcela Lemos Motta, que integrou o SEMU a partir de uma colaboração técnica com a UFSC, passou a atuar também como parte desta Coordenação, no que se refere ao Circuito Histórico e de Diversidade Cultural.

museólogos²⁵⁴ da Seção de Museologia trabalham em conjunto com os coordenadores, também divididos por circuitos, auxiliando nas frentes de trabalho relativas aos conteúdos narrativos, acervos destinados às exposições e projeto de Museografia, Comunicação Visual e Acessibilidade Universal.

Resultados das consultas ao corpo social do Museu Nacional

A partir do momento em que assumiu a coordenação do desenvolvimento de conteúdo para as futuras exposições permanentes, a Seção de Museologia estabeleceu uma metodologia de trabalho própria, que ao longo do ano de 2019 teve como foco a escuta da comunidade interna do Museu Nacional. O intuito era que colaboradores de diferentes categorias se sentissem convidados a participar do processo.

Uma primeira etapa de consulta foi realizada a partir de reuniões do grupo de museólogos com os diferentes departamentos e seções. Estas tinham como principal objetivo fazer conhecer o processo de desenvolvimento das exposições em andamento; e conhecer as percepções do corpo social do Museu sobre como deveriam (ou poderiam) ser as futuras exposições. De acordo com esta metodologia foram realizadas 33 reuniões - individuais ou em grupos, a depender do interesse e disponibilidade dos envolvidos - que somaram as opiniões de 107 colaboradores participantes (COORDENAÇÃO DE NOVAS EXPOSIÇÕES/ COMITÊ CURATORIAL/ MUSEU NACIONAL/UFRJ, 2021, p.13). As discussões realizadas foram compiladas em um caderno de campo.

Embora com a participação de todos os departamentos e das seções que têm maior relação de trabalho com as exposições²⁵⁵, o grau de envolvimento entre todos não é o mesmo. Cabe colocar que a metodologia empregada pelo SEMU foi a de contatar em primeiro lugar os chefes de departamento/ seções e, ao procurá-los, questionar a melhor forma de proceder o trabalho. Por este motivo, em algumas áreas foram realizadas reuniões gerais, com grande número de participantes, e em outras os encontros contavam com poucas pessoas, às vezes apenas uma.

²⁵⁴ Eduardo Lacerda Gonçalves, atua no Circuito Universo e Vida; Pedro Henrique de Souza Gomes, atua no Circuito Ambientes do Brasil.

²⁵⁵ Como seções que trabalham diretamente com as exibições, foram consideradas a Seção de Assistência ao Ensino, que promove o apoio à elaboração de textos e de mecanismos de acessibilidade nas exposições, bem como as ações educativas; o Núcleo de Atendimento ao Público, que presta serviços diretamente aos visitantes (informações, bilheteria, entre outros) e Núcleo de Eventos, que coordena a comunicação e produção de diversas das atividades realizadas na instituição. Nos departamentos, os profissionais que atuam mais diretamente sobre a gestão das coleções, e que por isso foram envolvidos de forma mais intensa, são dois: os curadores, função não prevista no regimento interno do Museu, atribuída sempre a um docente que desenvolva pesquisa na área; e mais recentemente, os gerentes de coleções, técnicos-administrativos cujos cargos foram criados em 2018.

Ao buscar levantar dados quantitativos a partir da compilação das reuniões realizadas com os diversos funcionários do Museu Nacional, chegou-se à conclusão de que os dados levantados não serviam para exprimir um número que refletisse a realidade das opiniões da casa. Isto é consequência do caráter do caderno de campo, que consiste na compilação de uma conversa reflexiva e espontânea, em que os próprios entrevistados ponderam sobre várias possibilidades ao longo do encontro, muitas vezes não se chegando a uma conclusão. As próprias conversas diferem muito em quantidade de participantes, graças ao tipo de encontro escolhido por cada departamento/ setor/ seção. Além disso, não se pode esquecer que a interpretação e a maneira de escrever o caderno de campo tem uma dimensão subjetiva, ressaltada pelo fato do mesmo ter sido compilado por sete diferentes integrantes do SEMU. Desta forma, por mais que se vise a uma padronização, as diferenças nos estilos de escrita, bem como as influências das experiências anteriores e relações com os consultados se fazem presentes.

Os responsáveis por sua escrita eram todos museólogos. Os encontros obedeciam, na maior parte das vezes, a uma mesma lógica de organização, com um primeiro momento em que os integrantes do SEMU explanam o histórico do processo, seguido de um momento de provocações, em que eram levantadas questões sobre o uso de acervos nas futuras exposições e a escolha das temáticas a serem utilizadas. Os profissionais ouvidos expunham livremente suas opiniões, que então eram complementadas ou confrontadas pelos museólogos. O tom dado era o de um projeto construído coletivamente, de forma participativa, em que toda contribuição é desejada.

Contudo, percebe-se ocasionalmente que as próprias relações intra-departamentais podem influenciar na colocação ou não de determinados cargos durante as reuniões. Foi observado, por exemplo, em uma das reuniões gerais, que alguns técnicos se demonstram mais tímidos quando se encontram na presença de docentes. Outros limitam-se a apoiar a opinião dos demais, com uma participação pouco atuante.

Da mesma forma em que a construção do conhecimento científico é compartimentada, fica evidente nas falas dos servidores do Museu como as reflexões que estes trazem para as futuras exposições estão embebidas nas visões de mundo estabelecidas por suas especialidades, seja pelas referências citadas, pelos temas propostos ou eixos gerais sugeridos para servirem de fio-condutor de toda a exposição. Este resultado, em que as contribuições se debruçam mais particularmente sobre as áreas de saber dos consultados, já era esperado e é justamente por serem muito conhecedores dos temas pesquisados pelo Museu que estes profissionais são convidados a se envolver no processo. Aqui, é importante a presença e visão de um

profissional que tenha uma amplitude de olhar sobre as disciplinas, e que tenha condições de perceber e analisar os seus pontos de distinção e de semelhança, permitindo dar às exposições um caráter de unidade e de dinamismo. O profissional que exerce tal função no Museu Nacional é o museólogo.

Entendendo a validade, mas ao mesmo tempo a limitação do método até então implementado, a Seção de Museologia elaborou um questionário de avaliação *online* para obtenção de dados quantitativos válidos para análise dos temas e recursos sugeridos pelo corpo social na etapa anterior, assim como dos eixos centrais sugeridos para a concepção narrativa da futura exposição. Desta forma, seria possível uma organização mais objetiva e sistematizada dos dados. Disponível durante 37 dias, o questionário teve 122 respondentes, incluindo servidores, alunos, extensionistas, estagiários, terceirizados e demais colaboradores²⁵⁶ (COORDENAÇÃO DE NOVAS EXPOSIÇÕES/ COMITÊ CURATORIAL/ MUSEU NACIONAL/UFRJ, 2021, p.13).

A partir dos resultados do questionário, em conjunto com as definições do Guia Temático de 2002, a Seção de Museologia construiu uma proposta de circuitos e princípios de exposição, enviada ao corpo social do Museu em um documento compilado pela equipe.

A proposta revela a intenção de dividir o percurso de exposições em quatro narrativas: “Circuito Universo e Vida”; “Circuito Diversidade Cultural” (inicialmente chamado “Complexidade Cultural”), “Circuito Histórico” e “Circuito Ambientes do Brasil” (inicialmente chamado de “Biomias Brasileiros”). Enquanto os dois primeiros se relacionam com a proposta do Guia Temático de 2002, com narrativas baseadas nas temáticas das principais áreas de pesquisa do Museu (história natural e antropologia), os demais são novas propostas desenvolvidas a partir das sugestões da comunidade interna. O “Circuito Histórico” apresenta a história da ciência do Brasil a partir da história do próprio Museu Nacional; o “Circuito Ambientes do Brasil” visa integrar as diferentes disciplinas que constituem o Museu Nacional, a partir da apresentação de

²⁵⁶ Os respondentes, segundo suas categorias, foram: 59 técnicos administrativos, 20 docentes, 26 estudantes, 5 extensionistas, 5 colaboradores, 5 estagiários, 1 terceirizado, 1 ex-funcionário. Em 2019 o corpo social da instituição compreendia: 214 técnicos administrativos, 90 docentes e cerca de 500 estudantes. O questionário é relevante não por seus respondentes significarem uma quantidade expressiva dentro do corpo total da instituição, mas pelo fato de ter sido utilizado como subsídio para construção da nova proposta narrativa. Anos depois, em 2022, foi realizada uma pesquisa de opinião pública contratada via Projeto Museu Nacional Vive, que se estruturou no formato de pesquisa quantitativa. Foi respondida por 1000 brasileiros adultos de diferentes regiões, considerando as principais regiões metropolitanas do país, com cotas por variáveis como sexo, escolaridade, idade e ocupação. A pesquisa atendia a variados objetivos, como avaliar o conhecimento e imagem do MN, medir o envolvimento dos entrevistados nas atividades realizadas pelo Museu, avaliar políticas de preços possíveis e várias outras. Entre esses objetivos, também visou medir as áreas de interesse dos visitantes. Assim, chaves temáticas previstas no Guia Temático (2021) foram analisadas a partir de perguntas fechadas que davam conta da diversidade de assuntos de cada circuito. Não iremos analisar a pesquisa neste trabalho, tendo em vista que foi realizada após a elaboração do Guia Temático, documento por nós estudado, e, portanto, não teve impacto sobre sua elaboração.

diferentes localidades representadas por via de aspectos biológicos, geológicos e culturais.

A escolha pelos diferentes circuitos se deu tanto por motivos práticos quanto conceituais. Se por um lado a divisão possibilita a realização de visitas e atividades voltadas para temática(s) específica(s), mais alinhadas com o interesse de cada visitante, ela também permite um maior conforto para o público, uma vez que a nova área de exposições será maior que a anterior. Assim, o visitante poderá percorrer circuito(s) determinado(s) e retornar em uma ocasião posterior para visitar os restantes. Em nível conceitual, significa conferir protagonismo às diferentes ciências que compõem a instituição em momentos específicos, uma vez que as diferenças epistemológicas dificultam a integração total entre elas em uma narrativa única (COORDENAÇÃO DE NOVAS EXPOSIÇÕES/ COMITÊ CURATORIAL/ MUSEU NACIONAL/UFRJ, 2021, p.13) ao mesmo tempo em que propõe momentos de integração entre elas.

A proposta foi debatida entre setembro e novembro de 2019, em oito reuniões para construção conceitual e temática dos circuitos. Abertas a qualquer integrante da comunidade interna do Museu que desejasse colaborar, contou-se com 67 participantes. Por fim, em dezembro daquele ano, a Seção de Museologia reuniu o histórico das atividades realizadas ao longo do ano e as definições obtidas no documento “Futuras Exposições do Museu Nacional/UFRJ - princípios, estratégias e circuitos” (2019).

O Comitê Curatorial do Museu Nacional/UFRJ

No ano de 2020, foi constituído o Comitê Curatorial do Museu Nacional - grupo que, coordenado pela Seção de Museologia, foi responsável pelo desenvolvimento do atual Guia Temático das futuras exposições permanentes do Museu, finalizado em 2021. A necessidade de criação do comitê se deu uma vez que a metodologia anterior, por mais que permitisse uma ampla participação de todos os interessados em contribuir, criava importantes dificuldades no desenvolvimento das bases conceituais e narrativas para a exposição. Isto se dava porque, uma vez que não havia um compromisso institucional por parte dos participantes, não era possível garantir o envolvimento de todos os setores e departamentos desejados. Além disso, como a participação não era consistente - isto é, era comum que os envolvidos não fossem assíduos nas reuniões - as discussões acabavam se repetindo, o que atrapalhava o avançar do trabalho. Assim, o Comitê Curatorial seria uma forma de contar com um grupo que acompanhasse as decisões do início ao fim.

Com início em julho de 2020, o grupo foi formado por especialistas (docentes e

técnicos) das diversas áreas do conhecimento presentes no Museu Nacional. Os membros convidados cobrem todos os departamentos do Museu (e no caso do Departamento de Antropologia, todos os setores), sendo responsáveis por levar as discussões também aos seus departamentos/setores. Além destes, também conta com profissionais da Seção de Assistência ao Ensino.

A dinâmica de trabalho do referido comitê era elaborada pela Coordenação das Novas Exposições e contou tanto com reuniões gerais, quanto com reuniões específicas para detalhamento dos circuitos anteriormente estipulados. Cada um dos membros da Coordenação ficou responsável pelo desenvolvimento de um dos circuitos, a saber: Amanda Cavalcanti (museóloga) - Circuito Universo e Vida; Guilherme Machado (museólogo) - Circuito Diversidade Cultural; Maria Paula van Biene (arquiteta) - Circuito Histórico; Thaís Mayumi Pinheiro (museóloga) - Circuito Ambientes do Brasil. Já em relação à participação dos membros do comitê, cada profissional pôde escolher se envolver em um ou mais circuitos, segundo sua área de especialidade e interesse, tendo como consequência a formação de diferentes grupos de trabalho para cada um deles. Todas estas atividades foram realizadas de forma remota, tendo em vista a pandemia de COVID-19 em vigor entre os anos de 2020-2021.

Já em outubro de 2020, um Guia Temático Simplificado foi redigido, de maneira a documentar as primeiras definições realizadas pelo Comitê Curatorial do Museu Nacional (os quatro circuitos, seus principais conceitos e lista preliminar de temas organizados por módulos expositivos).

Contudo, a identificação da complexidade dos circuitos de exposição teve como desdobramento a contratação de pesquisadores consultores²⁵⁷ que ajudassem a desenvolver os temas a serem trabalhados nas exposições, identificados previamente pelo comitê. Tais profissionais foram contratados em 2021 e atuaram arduamente no desenvolvimento da pesquisa de conteúdos, organização e elaboração dos materiais que embasaram o Guia Temático e seus anexos²⁵⁸.

²⁵⁷ Foram inicialmente contratados onze pesquisadores consultores, com contrato ativo de janeiro a dezembro de 2021, das seguintes especialidades: arqueologia, antropologia social, biologia evolutiva, ecologia, etnologia indígena, geologia, história da ciência, história social, paleontologia, pesquisador de culturas afro-brasileiras e africanas. Posteriormente, foi identificada a necessidade da contratação de pesquisadores de áreas específicas, cujos contratos duraram de três a quatro meses, sendo elas: Antropologia Biológica, Astronomia, Microbiologia e Geologia (esta última, específica para o Circuito Ambientes do Brasil, já que a outra geóloga tinha atuação focada no Circuito Universo e Vida).

²⁵⁸ “O principal objetivo das consultorias contratadas era o de atuar, de acordo com as diretrizes estabelecidas pelo Comitê Curatorial, no aprofundamento da pesquisa de conteúdo de cada um dos circuitos expositivos, a partir dos temas elencados no Guia Temático Simplificado. Para isso, estavam previstas atividades de pesquisa bibliográfica, reuniões com diferentes especialistas do Museu Nacional/UFRJ e de outras instituições, diálogo com pessoas, grupos, coletivos e comunidades a serem consideradas na exposição, a participação nas reuniões do Comitê Curatorial, redação do Guia Temático

Esta equipe de pesquisadores foi organizada a partir da temática de cada um dos circuitos - isto é, cada um dos contratados dedicou-se mais a um dos circuitos, que se beneficiaria mais diretamente com a pesquisa relativa a sua especialidade. Eles, entretanto, contribuíam também com os demais, de acordo com as necessidades do projeto. O acompanhamento do trabalho se dava pela supervisão rotineira do coordenador do circuito de dedicação principal, em conjunto com o acompanhamento da pesquisa e avaliação dos produtos²⁵⁹ por um ou mais especialistas do Comitê Curatorial concernente a sua área de conhecimento. Além disso, as reuniões de discussão dos circuitos se mantinham na agenda do Comitê Curatorial, ocasiões em que o andamento das pesquisas era apresentado e se avançava na organização das temáticas e narrativas de cada circuito, de acordo com seu grau de desenvolvimento. Como resultado de toda esta articulação, ao final de 2021²⁶⁰ seria compartilhado com a comunidade interna²⁶¹ do Museu Nacional o “Guia Temático: Novas Exposições de longa duração do Museu Nacional/UFRJ”²⁶².

4.3.2 A estruturação do Guia Temático (2021) e dos circuitos da exposição

Com um total de 134 páginas, o Guia Temático (2021) é constituído por diferentes seções textuais, a saber:

(2021) e organização de uma listagem prévia de acervos expositivos” (MUSEU NACIONAL/UFRJ, 2021, p.15).

²⁵⁹ Segundo a modalidade do contrato, os pesquisadores deveriam – a partir de cronograma previamente estipulado - entregar produtos com a apresentação da pesquisa realizada em cada período. Para o pagamento de cada etapa, este produto passava pela aprovação da Coordenação de Novas Exposições, especialista(s) do Museu que orientavam o profissional e a UNESCO.

²⁶⁰ O documento é datado de novembro de 2021, mas após ser compartilhado com a equipe do Museu, do Projeto Museu Nacional Vive e demais colaboradores, sofreu adequações a partir de sugestões compartilhadas, sendo sua versão final reenviada em 03/02/2022.

²⁶¹ Ao longo de 2022, após a finalização do Guia Temático, foram realizados workshops em que profissionais externos com atuação/pesquisa em museus ou experiência de divulgação científica, relacionados aos temas de cada circuito, foram convidados a falar como consultores comentaristas. Convidados do Workshop do Circuito Histórico: Maria Margaret Lopes (UNICAMP), Marcia Chuva (UNIRIO), Paulo Garcez (USP), Paulo Knauss (UFF). Circuito Universo e Vida: Nuno Ferrand de Almeida (U. Porto), Mariana Galera Soler (U. Évora), Maria Isabel Landim (MZUSP), Diógenes Campos (SGB-CPRM), Rafael Costa da Silva (SGB-CPRM). Circuito Ambientes do Brasil: Ricardo Gomes Lima (UERJ), Kátia Mansur (UFRJ), Fábio Scarano (UFRJ), Martha Marandino (USP). Circuito Diversidade Cultural (no caso deste circuito, foram convidados especialistas do próprio Museu): Luiz Fernando Dias Duarte (MN/UFRJ), Tania Conceição Clemente de Souza (MN/UFRJ), Maria Dulce Gaspar (MN/UFRJ), Ricardo Ventura Santos (MN/UFRJ), Antonio Carlos de Souza Lima (MN/UFRJ).

²⁶² A estrutura narrativa prevista no Guia Temático sofreu algumas alterações posteriores nas fases de elaboração do *Masterplan* da exposição (que compreende sua distribuição espacial) e do Projeto de Museografia, que ainda se encontra em elaboração. Nesta Tese analisaremos as definições realizadas até a etapa de Guia Temático uma vez que permite uma análise sobre a narrativa concebida integralmente pelo corpo social do Museu Nacional, assim como permite a sua comparação em mesmo nível de desenvolvimento com o documento elaborado em 2002, ambos com uma proposta narrativa suficientemente articulada para propiciar o entendimento e interpretação sobre a história natural pretendidos em cada um destes momentos.

- a. **nomes dos participantes:** incluindo aqueles que integraram o comitê curatorial até o período, a Coordenação do mesmo e os pesquisadores consultores contratados via UNESCO;
- b. **apresentação do documento:** explicando sua organização e o histórico de sua elaboração;
- c. **bases conceituais da nova exposição permanente do Museu Nacional:** contém os princípios e as estratégias museográficas comuns a toda a exposição, analisadas mais abaixo. Trata-se de uma atualização da versão estabelecida no Guia Temático de 2002 (lá denominada de “fundamentação conceitual”);
- d. **apresentação dos quatro circuitos e do hall de introdução e distribuição da visita:** a parte relativa a cada circuito é dividida em quatro: apresentação do circuito (com sua grande ideia), bases conceituais (conceitos específicos que embasam determinado circuito), narrativa (concepção narrativa proposta), módulos - organização do circuito (apresentação sequencial e com textos explicativos das diferentes partes que compõem o circuito);
- e. **lista de anexos.**

Com isso, observamos uma aproximação com o Guia Temático de 2002 em diferentes aspectos: o próprio nome do documento e, principalmente, as bases conceituais da futura exposição, que indubitavelmente tiveram como ponto de partida o documento anterior da virada do século. Já na apresentação dos módulos da exposição, o Guia de 2021 é mais sucinto na sua apresentação, porém, sempre referenciando as fichas temáticas desenvolvidas em profundidade sobre os temas em questão. Desta forma, permite uma leitura fluida e veloz para aqueles que desejam conhecer a narrativa como um todo, ao mesmo tempo em que permite o aprofundamento daqueles que têm interesse em um ou mais temas(s).

As fichas temáticas compõem a maior parte dos anexos do Guia Temático, sendo estes divididos por circuito²⁶³. Elas foram criadas pela Coordenação de Novas Exposições a partir da necessidade de sistematizar e organizar a produção dos onze pesquisadores contratados, que atuavam concomitantemente no desenvolvimento de conteúdos para a exposição. Com mais de 2.400 páginas resultantes de informações pesquisadas, as fichas tornaram-se um instrumento cotidiano de trabalho do grupo, facilitando inclusive o seu compartilhamento com os especialistas internos do Museu, que deveriam orientar e avaliar o trabalho em andamento.

²⁶³ No caso do Circuito Histórico, além das fichas conta-se também com o anexo “O Paço de São Cristóvão e a Quinta da Boa Vista nas Novas Exposições do Museu Nacional/UFRJ”. Já o Circuito Universo e Vida conta com textos complementares e um dicionário de conceitos.

Tais fichas eram organizadas em quinze diferentes campos²⁶⁴, que davam conta da organização da informação nelas contidas e sua aplicação na exposição (indicando, por exemplo, os campos disciplinares e os circuitos relacionados, bem como o módulo a que pertenciam) - da compilação de dados de conteúdo sobre o tema em questão (por exemplo, nos campos descrição do tema, conceitos a serem trabalhados a partir do tema, linhas teóricas adotadas, entre outros); e também de dados já relativos a materialização dos temas em um formato expositivo (por exemplo, acervos previstos para a exposição, abordagem e recursos museográficos). Consideramos este um rico material, que poderá ser amplamente utilizado pelo Museu Nacional, não apenas para o desenvolvimento dos futuros circuitos permanentes em elaboração, mas também para a criação de exposições temporárias e demais ações voltadas ao público.

As bases conceituais do Guia Temático de 2021

O Guia Temático de 2021 contém as bases conceituais dos circuitos da nova exposição permanente em desenvolvimento no contexto pós-incêndio. No texto, é indicado que estas foram inspiradas no documento de 2002, discutido junto à comunidade interna do Museu Nacional para a elaboração da versão atual. Desta forma, apresenta os princípios que fundamentaram a definição dos conteúdos listados e as estratégias comunicacionais que servem para embasar o Projeto Museográfico, de Comunicação Visual e Acessibilidade Universal, à época ainda não executado. As “lições” estipuladas no documento de 2002, que serviam para organizar de forma comum os dois circuitos propostos à época, não encontram ressonância no documento de 2021, onde cada circuito tem sua constituição e conceitos basilares próprios. No documento atual os princípios conceituais elencados são quatro, conforme descrito abaixo:

1. Historicidade: trata-se de um dos princípios estipulados em 2002. Aproxima-se da redação anterior, ainda que muito mais sucinta, ao explicitar a importância da dimensão histórica do Museu, uma vez que este, em seus duzentos anos de atuação, foi afetado por diversas conjunturas históricas e protagonista de fatos importantes da história da ciência e do país. Percebe-se também no texto a valorização da relevância e diversidade do patrimônio do Museu, que desde sua criação “reuniu acervos que não se limitam a um determinado tempo ou espaço, mas

²⁶⁴ Os campos das fichas temáticas são: tema; campo(s) disciplinar(es) [relacionados]; circuito(s) [pertinentes]; módulo ou parte do(s) Circuito(s) [a qual faz parte]; descrição do tema; conceitos a serem trabalhados a partir do tema; linhas teóricas adotadas; referências; temas relacionados; perguntas motivadoras; abordagem [narrativa]; acervo [previsto para a exposição]; propostas de recursos museográficos; parcerias [interinstitucionais ou com especialistas]; observações; colaborador(es) atuante(s) no preenchimento. A ficha se encontra nos Anexos desta Tese.

compreendem desde temáticas gerais sobre o Universo, a vida e a humanidade, até aspectos específicos de uma determinada cultura ou espécie, com reflexões que se voltam desde o tempo profundo, até à atualidade” (COORDENAÇÃO DE NOVAS EXPOSIÇÕES/ COMITÊ CURATORIAL/ MUSEU NACIONAL/UFRJ, 2021, p.17). Neste trecho, percebemos uma aproximação do que no texto de 2002 era defendido como outro princípio - o “universalismo”, que, entretanto, não é escolhido como princípio na versão de 2021. Na versão atual, a complexidade das coleções e temáticas estudadas pelo Museu é vista sob a perspectiva da historicidade, defendendo-se uma narrativa contextualizadora sobre as peças e coleções do Museu Nacional. “Traduzir tal princípio em exposição é evidenciar a biografia dos seus objetos - expondo também as relações pré/pós incêndio - e a constituição do conhecimento científico, disciplinas, ideias e conceitos, disciplinas, ideias e conceitos ao longo do tempo” (ibid., p.17).

2. Fazer científico: apesar de implícito nos demais princípios da versão de 2002, o “fazer científico” como princípio por si só é algo inédito que aparece na versão de 2021. Ele visa aproximar o público das atividades do Museu. Como consequência, as exposições prevêem temas como: a importância da ciência para o desenvolvimento social, as práticas e métodos científicos, as pesquisas e diversas atividades características de um museu de história natural e antropologia (conservação, pesquisa, comunicação e educação museal) e a contribuição do Museu Nacional na história das ciências em nosso país. Esta perspectiva se alinha com a teoria dos processos.

3. Museu como construtor de narrativas: inspirado no que em 2002 se intitulava de princípio de “museu para síntese” e na estratégia do “ritmo narrativo”, a versão de 2021 evidencia o Museu como agente de construção de uma memória coletiva. Neste contexto, escolhas por lembranças e esquecimentos, que congregam diferentes visões sobre a realidade, levam à produção de uma narrativa sobre a realidade. “Este princípio determina que as exposições sejam elaboradas e efetivadas de maneira dinâmica, decolonial e interdisciplinar, trabalhando os temas a partir de diferentes perspectivas e enfatizando as escolhas e recortes na construção de seu discurso” (ibid., p. 17).

4. Acessibilidade Universal: enquanto a preocupação com a acessibilidade não é sequer mencionada em 2002, no Guia Temático de 2021 ela é ressaltada como um dos princípios basilares para concepção das futuras exposições. Museu público, o Museu Nacional entende que é de fundamental importância considerar todos os públicos em sua reconstrução, o que envolve trabalhar a acessibilidade em suas variadas formas: física, comunicacional, informacional, atitudinal e econômica. Desta

forma, significa conceber nas exposições experiências integradas e inclusivas para os variados públicos.

Como citado anteriormente, as estratégias museográficas do documento de 2021 também tiveram como ponto de partida a versão de 2002. Seu intuito é dar materialidade aos princípios identificados acima, buscando a criação de laços com o público e a facilitação da apreensão dos conteúdos. Abaixo, a comparação entre as duas versões.

Quadro 03. Quadro comparativo das estratégias museográficas previstas nos diferentes Guias Temáticos.

2002	2021
Ritmo narrativo (em 2021 integrado nos princípios)	Espírito do lugar
Espírito do lugar	Motivações sensíveis
Motivações sensíveis	Multiplicidade dos níveis do discurso
Reiteração	Reiteração
Perspectivismo (desconsiderado em 2021)	Exposição enquanto espaço relacional (inédito)
Multiplicidade dos níveis de discurso	Materialização conceitual (antes "sinalização conceitual")
Sinalização conceitual	Valorização do acervo (inédito)
	Tecnologia (inédito)

Fonte: Escritório Técnico-Científico/ Museu Nacional/UFRJ, 2002c; Coordenação de Novas Exposições/ Comitê Curatorial/ Museu Nacional/UFRJ, 2021.

As estratégias museográficas são as seguintes:

1. Espírito do lugar: da mesma forma que em 2002, visa valorizar a memória coletiva sobre o lugar que abrigará as exposições - o Paço de São Cristóvão. Acrescenta-se que após o incêndio este 'espírito' também se relaciona, para além do prédio e das antigas exposições, com o desastre e os acervos perdidos, que habitam o imaginário público.

2. Motivações sensíveis: visa a sensibilização do visitante por diferentes estímulos, nos planos mental, físico e emocional. Novamente, defende o uso do acervo salvaguardado e dos elementos representativos das manifestações imateriais estudadas no Museu como destaque da experiência de visita; propõe ainda uma

aproximação com temas do cotidiano do público, o que poderá gerar maior interação com as visões de mundo de grupos específicos de visitantes.

3. Multiplicidade dos níveis do discurso: assim como em 2002, esta estratégia revela o desejo do Museu de “adequação do nível conteudístico às expectativas dos diferentes perfis de públicos que frequentarão a instituição” (Op. Cit.), considerando sua heterogeneidade. Desta forma, deve-se dispor diferentes camadas de informação para possibilitar a sua exploração a partir dos interesses e vivências de cada um.

4. Reiteração: também presente no documento de 2002, defende que o reforço pedagógico de repetição de conceitos, apresentados de forma variada, favorece a apreensão de conteúdos. Isto acontece porque distintas abordagens terão impactos diversos em cada um dos visitantes.

5. Exposição enquanto espaço relacional: estratégia inédita, considera “o público como um dos agentes de construção dos discursos do Museu” (ibid., p.19), ou seja, a visita não deve ser concebida como experiência passiva, mas sim considerar o compartilhamento de vivências e pontos de vista.

6. Materialização conceitual: enquanto na versão de 2002 a estratégia era denominada sinalização conceitual, na versão de 2021 seu entendimento é alargado. Defende-se que os diversos elementos da exposição²⁶⁵ sejam concebidos e utilizados tendo em vista a materialização dos conceitos apresentados. Isto é, considera o *design* como fator de qualificação para a experiência construída.

7. Valorização do acervo: entende que o Projeto de Museografia, Comunicação Visual e Acessibilidade Universal dos circuitos estipulados deve valorizar o patrimônio salvaguardado no Museu, de forma que este seja o principal elemento utilizado na construção da narrativa desejada. O projeto deve, então, prever modos de criar uma relação entre público e acervo, por meio da observação e interação. É importante pontuar que o espaço do Museu também integra seu patrimônio e deve ser valorizado.

8. Tecnologia: enquanto estratégia museográfica, o Guia Temático de 2021 define que a tecnologia digital deve ser utilizada em contextos onde ela se relacione aos conceitos, temas e acervos presentes na exposição. Esta é vista como um facilitador para a experiência de visita do público e não como um fim em si mesma.

²⁶⁵ Espaço, suportes, cor/luz/iluminação, objetos/espécimes, textos/legendas/etiquetas/etc., recursos gráficos/plásticos, recursos táteis, som, projeções/animação, dispositivos tecnológicos, informacionais, dispositivos para imersão e similares - tudo isso e mais o ‘timing’ gerado em cada núcleo (ver SCHEINER, 1974 a 1997).

A história natural nos circuitos em desenvolvimento

O circuito que conta com o maior protagonismo dos temas da história natural é o Circuito Universo e Vida. Isto fica evidente tanto nos textos de sua apresentação (p.21 e p.41), quanto nos conceitos destacados como base da narrativa construída, que são: Tempo; Espaço; Geodiversidade; Biodiversidade; Evolução; Os seres humanos como parte do mundo natural; A história natural pelos olhos do Museu Nacional/UFRJ; Conservação ambiental.

Com o objetivo de transmitir para o público a noção de inter-relação entre planeta e vida, a narrativa visa apresentar a Terra como um planeta único, que em sua história e evolução desenvolveu características que tornaram capaz a origem, manutenção e diversificação da vida. “Assim, entender os processos dinâmicos de nosso planeta, a diversidade da vida e a sua história nos dá a oportunidade de refletir sobre o mundo e o nosso papel nele, questionando de onde viemos e para onde vamos” (COORDENAÇÃO DE NOVAS EXPOSIÇÕES/ COMITÊ CURATORIAL/ MUSEU NACIONAL/UFRJ, 2021, p.41). O processo evolutivo é destacado como força motriz da incrível diversidade de vida que conhecemos hoje - e pode ser entendido a partir das relações entre tempo, ambientes e seres vivos neles existentes.

Com uma abordagem de conteúdo bastante extensa, que percorre toda a história do planeta e da vida nele encontrada ao longo de 4,56 bilhões de anos, o circuito é descrito da seguinte forma: “Esse é o circuito dos curiosos, daqueles que observam as diferentes faces da realidade natural e buscam compreendê-la ou, simplesmente, conhecê-la. Da areia da praia ao terremoto, da formiga ao elefante, do Universo aos seres microscópicos, todos os fascínios da natureza aqui têm espaço [...]” (ibid., p.45).

No tocante à narrativa construída, o Guia Temático defende a sua originalidade: em lugar de uma organização puramente cronológica, começando com o surgimento do Universo e da Terra, privilegiou “o referencial do presente, o mesmo que os públicos trazem em suas vivências e o mesmo que o fazer científico tem como ponto de partida [...] Nossa aposta é que com isso, o circuito possa se tornar mais significativo e próximo de nossos visitantes” (COORDENAÇÃO DE NOVAS EXPOSIÇÕES/ COMITÊ CURATORIAL/ MUSEU NACIONAL/UFRJ, 2021, p21). Com esta premissa, o circuito se divide em cinco momentos principais:

1. Introdução geral do circuito: a natureza em foco no Museu Nacional.
2. Terra, a nossa casa: apresenta os materiais encontrados hoje no nosso planeta e que fazem parte do nosso cotidiano, para depois

contar a sua história e apresentar os processos geológicos.

3. Biodiversidade: apresenta a grande diversidade de formas de vida existentes atualmente na Terra.

4. História da vida: partindo do questionamento “de onde surgiu toda a biodiversidade atual?”, conta a história da vida por meio de grandes marcos evolutivos e registros fossilíferos importantes encontrados no território brasileiro.

5. Encerramento geral do circuito: o futuro do planeta e da vida (ibid., p.46).

A análise destes diferentes momentos nos revela que perdura, na proposta da exposição, a existência de partes específicas das diferentes disciplinas de história natural estudadas no Museu (primeiro a geologia, em seguida a biologia e por fim a paleontologia). Contudo, busca-se uma integração entre elas, com uma grande ideia comum a partir da qual é construído um eixo narrativo. Além disso, os módulos de introdução e encerramento revelam-se momentos de interdisciplinaridade a partir dos quais se busca trabalhar reflexões gerais: o processo de pesquisa e produção de conhecimento do Museu Nacional e a preocupação com o futuro do planeta, respectivamente.

Por fim, outro ponto relativo ao circuito muito explicitado no Guia Temático, é a defesa do acervo como recurso de destaque na experiência construída. Os argumentos são variados: a identidade institucional, tendo em vista que as exposições do Museu sempre foram fortemente exemplificadas por objetos e/ou espécimes, presentes no imaginário do público; o potencial dos objetos em despertar a curiosidade e estimular vocações científicas; a valorização das coleções científicas e sua aproximação junto ao público; o entendimento de que a experiência com objetos reais pode ser o diferencial da exposição desejada, uma vez que cada vez mais o cotidiano se dá por meio de relações no mundo digital. Esta defesa se fez importante tendo em vista o contexto pós-desastre, quando cerca de 80% da coleção do Museu foi afetada pelo incêndio, revelando o desejo institucional de manutenção da identidade de suas exposições como local de interação entre público e *musealia*.

Ao fazermos uma reflexão sobre como a narrativa de história natural foi concebida no Guia Temático de 2021, achamos importante também incluir o Circuito Ambientes do Brasil. Este não trata de um circuito tradicional de história natural: pelo contrário, diferente do que era feito até então no Museu Nacional e do que foi proposto em 2002²⁶⁶, pretende integrar o olhar das diferentes especialidades existentes no

²⁶⁶ Na versão de 2002, o último dos módulos do Circuito Universo, Planeta e Vida - “Ambientes do Quaternário” - tinha como objetivo a apresentação dos ambientes aquáticos e terrestres brasileiros, sob o viés da conservação ambiental. Apesar do nome próximo a este novo circuito de 2021, trata-se de uma

Museu para apresentar uma reflexão complexa sobre a realidade. Neste sentido, seria o mais próximo de uma visão ecossistêmica, paradigma analisado no capítulo 2 desta tese. Por este motivo, ele será por nós analisado neste capítulo 4.

Nele, a integração entre perspectivas diferentes é construída a partir do recorte espacial: em uma espécie de viagem pelo Brasil, o visitante encontrará na narrativa proposta uma série de localidades geográficas. A partir destas, serão apresentados elementos da geodiversidade, biodiversidade e diversidade sociocultural brasileiros, “não só apresentando as riquezas do país, mas também trazendo reflexões relacionadas aos desafios e à importância da conservação ambiental e valorização dos diferentes saberes, fazeres e manifestações culturais” (COORDENAÇÃO DE NOVAS EXPOSIÇÕES/ COMITÊ CURATORIAL/ MUSEU NACIONAL/UFRJ, 2021, p.21). Com um olhar mais ecológico, o circuito tem como reflexão de fundo “[...] a conservação, proteção e salvaguarda da biodiversidade, da geodiversidade, da pluralidade sociocultural no país e no planeta, para a promoção do bem-viver - um desafio presente para o futuro no próximo século” (ibid., p.91).

Na introdução textual às bases conceituais do circuito, fica expressa a proposta de apresentar a ciência em sua complexidade - “suas várias áreas do saber, disciplinas, epistemes, teorias, abordagens, incompletudes, contradições, silêncios, incríveis descobertas e encantamentos” (ibid., p.91), fazendo confluir as diferentes disciplinas das ciências naturais e humanas. Esta seria sua especificidade em relação aos demais circuitos. Com isso, objetiva-se que os núcleos da exposição sejam percebidos de maneira transdisciplinar pelos visitantes. Os conceitos basilares são tanto relacionados à ideia de viagem por localidades geográficas como à diversidade natural e antropológica e à interação entre estes elementos, com as seguintes perspectivas: Viagem; Espaço; Território; Lugar; Paisagem; Conservação; Comunidades tradicionais; comunidade híbrida; Ecologia; Biodiversidade; Geodiversidade; Biogeografia.

Organizado em 20 diferentes módulos, sendo um introdutório, 18 pontos de parada dentro do território nacional e um módulo de encerramento, as localidades representadas foram escolhidas a partir do diálogo entre Coordenação de Novas Exposições, Comitê Curatorial, os pesquisadores de conteúdo contratados e colaboradores externos, sendo desejada a relação com temas apresentados em outros circuitos e a divulgação das pesquisas do Museu Nacional. É interessante notar que o Grupo de Trabalho do Comitê Curatorial relacionado a este circuito era o mais interdisciplinar entre todos, contando com a participação de integrantes de todos os

proposta diferente, tendo em vista que o de 2002 não previa a integração com outras disciplinas que não as biológicas.

departamentos²⁶⁷; também, os pesquisadores de conteúdo contratados dedicados a este circuito abarcavam um biólogo (ecologia), uma antropóloga social, uma pesquisadora de culturas indígenas e uma geóloga, mais uma vez expressando a coexistência de especialidades de áreas diversas²⁶⁸.

Desta forma, diferentes paisagens de importância política, ambiental e cultural foram organizadas em um roteiro construído para que o “viajante-visitante” exercite seu poder de escolha e, com autonomia, circule pelos diferentes pontos escolhidos. “Uma flor na floresta, um inseto, uma música, uma notícia de jornal, um pote de barro, podem interessar particularmente e levar o visitante/viajante a flunar de objeto em objeto e seguir pelos labirintos possíveis traçando um percurso pessoal e independente” (ibid., p.100).

Já o Circuito Histórico, segundo o Guia Temático (2021),

[...] apresenta a história do Museu Nacional/UFRJ como instituição acadêmico-científica e museológica, e a sua importância para as ciências e para a história do Brasil. [...] Para tanto, a exposição propõe uma viagem **pelos modos de pensar, fazer e difundir as Ciências Naturais** e Antropológicas, do século XIX à contemporaneidade, através da história do Museu e a partir da trajetória do seu patrimônio: o conhecimento produzido pelas pesquisas, as coleções científicas e os acervos históricos, incluindo o Paço de São Cristóvão (ibid., p.20).

Observamos que por ser um circuito organizado principalmente a partir da história em geral e da história da ciência em particular²⁶⁹, a história natural aparece por meio do relato e reflexão sobre o desenvolvimento das disciplinas presentes no Museu através do tempo. Por ser produzido neste viés, o circuito não será por nós analisado na parte final deste capítulo (4.4).

²⁶⁷ No caso do Circuito Universo e Vida, o Grupo de Trabalho era formado por colegas de todos os departamentos de história natural somados a representantes do setor de Antropologia Biológica (do Departamento de Antropologia), o que também significava a participação de todos os departamentos, porém com grande predominância dos especialistas das ciências naturais. O Circuito Diversidade Cultural contava com profissionais dos diferentes setores do Departamento de Antropologia. Já o Circuito Histórico, por não se relacionar com uma área de pesquisa do Museu, contava com a participação dos integrantes do Comitê interessados em contribuir, porém, sem uma obrigatoriedade de representação de todos os departamentos na instância de tomada de decisão (estes atuavam posteriormente em contribuições necessárias para o desenvolvimento dos conteúdos definidos). Ressaltamos, porém, que apesar do Museu não ter um departamento de História, há historiadores no quadro de funcionários que, inclusive, desenvolvem pesquisas no campo da História da Ciência. Não por coincidência foram esses profissionais os que mais se engajaram no grupo de trabalho do Circuito Histórico.

²⁶⁸ No caso do Circuito Universo e Vida, os pesquisadores contratados eram das seguintes especialidades: biologia evolutiva, geologia, paleontologia, astronomia e microbiologia, todas concernentes às ciências naturais. No Circuito Diversidade Cultural as contratações foram: um etnólogo, uma arqueóloga, um pesquisador de culturas afro-brasileiras e africanas, um especialista em antropologia biológica, todas relativas às áreas pesquisadas no Departamento de Antropologia. O Circuito Histórico contou com uma historiadora social e uma historiadora da ciência.

²⁶⁹ Isto fica claro nas bases conceituais do circuito, expressas no Guia Temático (História social da ciência; Campo científico; Representação; Coleção e biografia dos objetos; Tempo histórico; Museu como zona de contato) e nas referências citadas (Chartier, Pomian, Alberti, Reis, Clifford, Bourdieu). Também na própria concepção narrativa, de ordem cronológica, que busca revelar as permanências e transformações resultantes da dinâmica do fazer científico.

O Circuito Diversidade Cultural não será analisado nesta Tese, uma vez que não trabalha com temas da história natural. Pelo contrário, ele é fruto de uma escolha consciente, por parte do Museu, de segmentação entre a apresentação dos conteúdos de história natural e antropologia, de forma que estas epistemes pudessem ser divulgadas em suas especificidades.

4.4 A Narrativa de História Natural no Museu Nacional: análise crítica das exposições de 2018, do Guia Temático de 2022 e do conteúdo concebido após o incêndio

Como analisado no capítulo dois desta Tese, a percepção científica sobre os elementos constituintes do mundo natural foi sendo modificada através do tempo, acompanhando avanços científicos e mudanças nos paradigmas de percepção da realidade de cada época. Neste cenário, é possível identificar movimentos de atualização nos museus de história natural em relação às narrativas apresentadas sobre os elementos da natureza e sua história (vide capítulo 2). A partir do contraste dos três diferentes momentos abordados neste capítulo 4 (2018, 2002, 2021), desejamos identificar as estratégias utilizadas na concepção das narrativas de história natural pelo Museu Nacional em cada um deles.

Estamos aqui entendendo como construção narrativa o que foi estudado no capítulo 1 da Tese. No caso das exposições, é o ato de criar um enredo de forma que o especialista responsável por ela articule diferentes fragmentos (do passado, do cotidiano, de uma cultura, etc.) para criar uma síntese coesa e coerente sobre um ou mais aspectos da realidade.

Através das exposições, os museus elaboram uma narrativa cultural que os define e significa, enquanto agências de representação sócio-cultural. Definidas como espelhos da sociedade ou mesmo como uma janela que o Museu abre para o mundo, exposições constituem uma ponte, ou elo de ligação entre as coisas da natureza e a cultura do homem, tais como são representadas nos museus (SCHEINER, 2003, p. 96-97)

Compreendidas na sociedade como locais de saber instituído e de enunciação da verdade, as operações narrativas elaboradas pelos museus são uma grande responsabilidade, uma vez que criam mediações entre o visitante e a realidade chanceladas publicamente e que impactam a percepção de muitos sobre a realidade ponderada.

Considerando o caso do Museu Nacional, percebemos que ele é uma das mais tradicionais entidades científicas do país, e por isso fortemente legitimado. Sua

importância permeia diferentes aspectos: enquanto museu mais antigo do Brasil; produtiva unidade acadêmica da Universidade Federal do Rio de Janeiro; museu visitado por muitas escolas e famílias, entre outros. Entender como ele apresenta a história natural para a população é, portanto, relevante, uma vez que congrega a expertise do meio científico com um relevante público - principalmente carioca. Público este que provavelmente será ainda maior nos primeiros anos após sua reabertura, tendo em vista a comoção gerada pela tragédia pela qual passou o Museu. Ou seja, existe um potencial muito grande de que suas exposições influenciem o modo como a história natural é percebida por muitos.

Traçar relações entre a exposição de 2018 e os projetos de 2002 e 2021 é um exercício complexo e moroso. Tudo porque estas duas propostas são, na verdade, fruto de um esforço institucional em sanar os problemas existentes nas exposições abertas ao público até o incêndio. Cabe perceber, portanto, que na exposição de 2018 não existia um esforço narrativo comum às exposições em cartaz. Pelo contrário, ao ingressar em cada uma das salas percebia-se a existência de uma quebra narrativa em relação ao que havia sido visto anteriormente - quase como um “reset” na experiência. Isto fazia com que o visitante tivesse que se re-familiarizar a cada momento com a linguagem dos elementos expostos (acervos, textos e legendas, cores, design de mobiliário, cenografia) e com o próprio conteúdo das mostras, que muitas das vezes não se relacionava com o conteúdo apenas visto na sala anterior. Logo, a construção narrativa estava circunscrita à própria sala onde a exposição em questão estaria sediada. Relações com outras salas eram difíceis também pela própria imprevisibilidade em relação às renovações das mostras, frutos de projetos pontuais.

A exceção era a sala da exposição “Conchas, corais e borboletas”, que além de ocupar duas salas que se comunicavam entre si, já contava em sua entrada um painel introdutório sobre zoologia, que previa a integração com as demais salas de zoologia planejadas para serem reabertas (o que não chegou a acontecer).

Outra questão, que já analisamos anteriormente neste capítulo, é a incompletude em relação à representação da história e dos elementos naturais de nosso planeta: uma vez que a exposição não apresentava nem de forma sintética os principais grupos da biodiversidade atual (ex: vertebrados, plantas e microrganismos) e da geodiversidade, nem de forma geral os processos que possibilitaram tamanha diversidade, um entendimento mais aprofundado da história natural, articulado e aprofundado, era pouco possível. Os elementos da natureza seriam, então, percebidos principalmente a partir da relação com objetos de impacto (pelas suas características curiosas, fascinantes ou repugnantes), em vez de basear-se numa construção narrativa elaborada pelo Museu.

A busca por superar essa fraqueza fica clara no documento de 2002, que expressa textualmente o desejo de “[...] implantação de uma exposição integrada e harmônica, que não consista apenas em uma colagem de salas ou galerias conceitualmente desconexas” (ESCRITÓRIO TÉCNICO-CIENTÍFICO/ MUSEU NACIONAL/UFRJ, 2002c, p.8). Esta preocupação é reiterada nas soluções museográficas estabelecidas, em que o “ritmo narrativo” é identificado como estratégia a ser utilizada para a construção da experiência da visita. Desta forma, o projeto da virada de século buscava criar uma narrativa organizada e explícita, estipulada a partir de quatro principais “lições/macrotemas” - origens, diversidade, transformação e relacionalidade, a partir dos quais os diferentes e específicos temas da exposição poderiam se inter-relacionar, criando-se uma reflexão comum articulada.

Uma análise das demais estratégias museográficas revela os diferentes escopos que a exposição buscava alcançar: a transmissão eficaz de conhecimentos sobre o mundo natural e humano, isto é, estratégias ligadas à maneira de disponibilizar conteúdo (reiteração e multiplicidade dos níveis do discurso); valorização dos caracteres históricos do Paço, dos fenômenos e acervos expostos, com exploração de conteúdos que contextualizariam os temas e coleções em exibição (espírito do lugar e perspectivismo); definição de estratégias para sensibilização do público (motivações sensíveis); e por último, a utilização do design museográfico como meio de materializar mensagens (sinalização conceitual).

Apesar do grande esforço de concepção narrativa, o projeto de 2002 não conseguia superar a brutal segmentação entre ciências naturais e antropológicas - na ocasião, divididas em circuitos diferentes, também separados fisicamente em andares distintos. É claro que o esforço de se criar um roteiro paralelo entre ambos os circuitos é interessante e já demonstrava um esforço grande de aproximação e diálogo entre áreas. Contudo, fica evidente como romper com as especificidades de cada campo do conhecimento é desafiador e, por isso, muitas vezes não é logrado.

No que diz respeito à representação narrativa da história natural, ela ocorria no Circuito Universo, Planeta e Vida. Conforme abordado anteriormente no texto, sua organização era linear, a partir da apresentação de marcos selecionados da história do nosso planeta e da vida fundamentados em uma lógica cronológica, que se iniciava nos eventos mais distantes da linha temporal (origem do Universo) e conduzia até o momento mais recente (ambientes do Quaternário). Na explicação sobre a primeira lição que estrutura a narrativa - “origens” - o aspecto cronológico era defendido como de extrema importância para a organização do circuito²⁷⁰. Contudo, esta centralidade

²⁷⁰ Como mencionamos, inicialmente havia sido proposto a partir da representação cenográfica de um túnel do tempo, que fazia o visitante percorrer o tempo profundo, e posteriormente foi substituída pela

cronológica não fica tão clara na descrição dos conteúdos do Guia Temático em si, que apesar de apresentar uma sequência de exibição das diferentes novidades evolutivas que respeitava a ordenação cronológica de sua origem, apresentava também, quando existente, a biodiversidade atual resultante de tais surgimentos. Tratava-se de uma proposta de natureza evolutiva, que evidenciava a origem e diversidade dos grupos a partir da filogenia, com destaque para as suas relações filogenéticas, características morfológicas e hábitos.

Como consequência, a parte do circuito que apresentava questões ligadas à vida integrava as disciplinas de biologia e paleontologia, em vez de apresentar a diversidade passada e atual de maneira separada. Isto permitiria que o visitante estabelecesse relações entre seres fósseis e seres atuais, revelando que todos são frutos de um mesmo processo evolutivo.

Acreditamos que qualquer exposição, por congrega objetos, espaço, textos, mídias e tantos outros recursos possíveis, e até mesmo a relação acervo-acervo, tem como possibilidade a construção de relações não possíveis em experiências educativas de outra natureza. Isto é defendido por Deloche (2011) como uma das especificidades da comunicação em exposição - analisada por nós no capítulo 1 -, que seria a experimentação da simultaneidade: a formulação de narrativas por meio do confronto entre objetos/recursos que apenas ali são vivenciados em relação. Esta seria, portanto, uma característica desejável nas experiências construídas.

A maneira como os temas eram apresentados deixa bastante claros os padrões evolutivos (mudanças e diversificações que se apresentam na biodiversidade ao longo do tempo), mas não era feita uma reflexão sobre os processos (forças e mecanismos que atuam nas mudanças evolutivas), isto é, não apresenta em detalhes como a seleção natural, a deriva genética, mutação e migração impactam as gerações. Além disso, a seleção de conteúdos estruturantes da narrativa era muito especializada. Em consequência, o visitante se deparava com os resultados do processo evolutivo, mas nos perguntamos se ele compreenderia o processo evolutivo em si, tão complexo e difícil de materializar em exposição, ao mesmo tempo em que é basilar para as ciências naturais. Também vale pontuar que embora a atípica apresentação integrada entre biologia e paleontologia tenha sido lograda, a integração entre geologia e biologia não ocorria, sendo bastante marcada a passagem de uma a outra especialidade.

A nova proposta para a exposição permanente a ser aberta pós-incêndio em muito se inspira no projeto de 2002. Se por um lado foi o ponto de partida para as

discussões no contexto de desastre, uma vez que é resultado de uma considerável mobilização que envolveu grande parte do Museu (havendo inclusive até hoje no Museu colegas que atuaram nesta proposta), por outro lado, trata-se de um projeto elaborado mais de 15 anos antes do incêndio. Neste sentido, houve a necessidade da atualização científica dos conteúdos e da linguagem expográfica propostos, somando-se a isso as significativas mudanças que o Museu Nacional enfrentou nos últimos anos. Por todos esses motivos sua renovação era inevitável.

Desta maneira, reviu-se parte dos princípios conceituais estabelecidos em 2002 - que em muito se relacionam com a identidade institucional constituída e que se pretende transmitir. Trata-se de um momento de revisão desta identidade, que inclui a oportunidade de permanências e transformações, tendo em vista o contexto de reconstrução do Museu Nacional, em que todas as atividades e espaços foram impactados. Enquanto o princípio de “historicidade” permanece, o do “fazer científico” e o da “acessibilidade universal” são acrescentados. O primeiro reforça o caráter acadêmico do Museu, que desde sua origem é parte expressiva de sua identidade, uma vez que ele sempre foi entendido como instituição de produção científica; o segundo acrescenta uma nova característica, ainda não alcançada, mas pretendida, tendo em vista a atualização das práticas culturais no país, que buscam promover a inclusão social. Por fim, cabe ressaltar a transformação do princípio antes denominado “museu para síntese” em “museu como construtor de narrativas”. Isto significa assumir não apenas o aspecto sintético da realidade nele representada, mas salientar as operações de escolhas intencionais empreendidas na construção das estratégias narrativas.

A revisão das soluções museográficas também se mostrou expressiva. Na versão de 2021 elas demonstram o intuito de, novamente, transmitir conhecimentos sobre o mundo natural e humano de maneira eficaz, por meio de estratégias que tratam das formas de disponibilização dos conteúdos (reiteração e multiplicidade dos níveis do discurso); valorizar os caracteres históricos do Paço, ou seja, pensar a relação entre exposição e o espaço que a sediará (espírito do lugar); usar o *design* museográfico para a materialização das mensagens pretendidas (materialização conceitual); identificar os suportes informacionais a serem utilizados no processo de comunicação, assim como as estratégias utilizadas para cada um deles (valorização do acervo, tecnologia e motivações sensíveis); criar a visita como uma experiência ativa, prevendo recursos que possibilitem o compartilhamento entre visitante-museu e entre visitante-visitante (exposição como espaço relacional).

No que diz respeito à estruturação dos roteiros narrativos da exposição permanente em desenvolvimento, o desafio de integrar as ciências naturais e

antropológicas não foi totalmente logrado, mantendo-se circuitos específicos para cada uma das especialidades (Circuito Universo e Vida e Circuito Diversidade Cultural). Estes, inclusive, tiveram como ponto de partida os dois circuitos desenhados em 2002, ainda que completamente revistos na versão atual.

Contudo, dois novos²⁷¹ circuitos foram criados, que trazem de maneira conjunta as diferentes disciplinas que constituem o Museu Nacional. Um Circuito Histórico, que as une por meio da apresentação da história da instituição e do fazer científico no país; e o Circuito Ambientes do Brasil, o qual consideramos bem sucedido no que diz respeito à construção de uma narrativa ecossistêmica em sua complexidade: abarca perspectivas ecológicas, biológicas, geológicas, geográficas e sócio-culturais. É a parte da nova exposição que mais se aproxima ao paradigma ecossistêmico analisado no capítulo 2 da Tese. Por ser uma proposta original, traçar um paralelo com as exposições e propostas narrativas anteriores não é possível.

No presente circuito, os módulos são construídos para serem percebidos de maneira transdisciplinar pelos visitantes, ainda que em cada uma das dezoito paradas selecionadas à época do Guia Temático (2021) possa existir o protagonismo de uma ou outra perspectiva sobre determinada localidade geográfica (por exemplo, botânica ou de etnoconhecimento de uma comunidade específica). Esta é outra novidade em relação às propostas anteriores: para a construção do Guia Temático de 2021 (bem como no planejamento para a execução destas exposições), no que se refere às temáticas antropológicas, foi planejada a consulta a comunidades apresentadas - tanto no que se refere ao Circuito Ambientes do Brasil, quanto ao Circuito de Diversidade Cultural. Isto revela uma atualização das práticas de concepção de exposições desenvolvidas pelo Museu, que passa a considerar a importância da polifonia em seus esforços de criação narrativa, principalmente no sentido de incluir a voz e participação ativa daqueles aos quais as exposições se referem. Contudo, no Circuito mais tradicional de história natural, permanece a voz uníssona - ainda que na heterogeneidade das especialidades bem marcadas - da ciência moderna ocidental, isto é: tudo é construído segundo os conceitos, métodos e temas já instituídos pela ciência legitimada entre pares.

Neste sentido, contar com dois circuitos cujas áreas de especialidade são apresentadas de maneira bastante próxima da estrutura acadêmica (Universo e Vida

²⁷¹ Apesar de apresentar proximidade com alguns dos temas previstos pelo projeto da virada do século, estes não constituíam circuitos completos e articulados à época. No caso do Circuito Histórico, o Guia Temático de 2002 nem considerava a apresentação de temas da história do Museu e da ciência, aparecendo a proposta de criação de uma sala para tal apenas em documento posterior, do ano de 2003. No caso do Circuito Ambientes do Brasil, um dos módulos do circuito de história natural descrito em 2002 se referia aos “ambientes do Quaternário” no contexto brasileiro, que porém tinha um viés voltado para uma visão natural de tais ecossistemas e não uma abordagem que integrava diferentes áreas de conhecimento, como o circuito atual.

para as ciências naturais e Diversidade Cultural para as ciencias sociais), serviu também para dispensar o Circuito Ambientes do Brasil de uma vinculação rigorosa a estas disciplinas, liberando-o no sentido de explorar novas perspectivas. Como consequência negativa, alguns dos especialistas das áreas naturais não se veem representados na abordagem contemplada, uma vez que a pesquisa realizada por eles no Museu é muito mais sistemática do que ecológica. É comum em museus de história natural que pesquisadores critiquem recortes temáticos que não sejam relacionados à pesquisa realizada no local. Como consequência, diversos conteúdos atuais e relevantes para a sociedade, cujas reflexões se beneficiam de conexões com a ciência, ficam de fora de tais espaços.

Se o Circuito Ambientes do Brasil consegue apresentar uma narrativa sobre a realidade afinada com o paradigma em ascensão, será o outro circuito - onde a história natural é também apresentada, desta vez como protagonista total - também atualizado em relação às versões anteriores?

O roteiro ora denominado Circuito Universo e Vida é dividido em cinco partes. Cada uma delas revela a expressiva preponderância de uma das especialidades da história natural, com exceção dos módulos de introdução e encerramento, onde são trabalhadas reflexões gerais sobre as ciências naturais e as questões de conservação atual do planeta. Desta forma, depois da primeira parte (a natureza em foco no Museu Nacional), preocupada em aproximar o visitante da geo e biodiversidade que será apresentada no circuito e da produção científica no Museu, os três módulos seguintes são organizados com o protagonismo de determinada área do conhecimento.

A segunda parte (Terra, a nossa casa), apresenta os produtos e processos da geodiversidade. Está organizada em quatro módulos: o primeiro apresenta os materiais encontrados naturalmente no nosso planeta, partindo-se da perspectiva presente - e inclui uma apresentação dos recursos minerais comuns no cotidiano e relacionáveis com a experiência do público; o segundo faz um retorno ao tempo para tratar das origens do nosso planeta, buscando mostrar como tamanha diversidade foi formada através do tempo; no terceiro momento, o planeta é apresentado em sua dinâmica, a partir dos processos que acarretam sua constante transformação; por fim, o último módulo apresenta a Terra como um planeta capaz de suportar a vida, através das interações entre a bio e a geodiversidade. Tudo isso atesta a existência de um esforço de condução narrativa entre as diferentes partes do circuito, servindo de gancho para a introdução do próximo momento.

Na terceira parte do circuito - Estudando a diversidade da vida -, apresenta-se a grande biodiversidade existente na era atual. Primeiro percebida a partir de um encontro com a biodiversidade “desordenada” - isto é, ainda não classificada pelo olhar

científico, mas ao mesmo tempo, na forma como ela se dá na realidade, em seguida esta biodiversidade é apresentada a partir da perspectiva da sistemática. Para isso, todo um módulo de apresentação do estudo desta biodiversidade foi previsto, onde se trabalhem temas como: a história da classificação científica, os diferentes modos de analisar a diversidade; as técnicas de campo para estudo da biodiversidade; o estudo da sistemática feito no Museu Nacional; e outros. Tendo sido aproximado de tais temas que o contextualizam sobre as práticas científicas e alguns dos conceitos basilares relacionados ao estudo da vida, o visitante é então apresentado aos principais grupos de seres do nosso planeta, que nada mais é do que a grande biodiversidade apresentada anteriormente, agora organizada pelo olhar do cientista. Esta organização irá acompanhar todo o resto deste percurso, uma vez que os demais submódulos se referem a determinados grupos de seres: microrganismos, os diferentes filos animais - com destaque para os grupos pesquisados no Museu Nacional/UFRJ - e as plantas e algas. A abordagem visa apresentar características gerais de cada grupo, fenômenos biológicos a eles relacionados, relações interespecíficas e curiosidades gerais. O olhar é universalista, isto é: a narrativa busca sintetizar toda a biodiversidade existente, sem um recorte geográfico, apenas temporal (o presente).

A quarta parte do circuito (História da vida na Terra), parte da reflexão sobre como surgiu a vida e sobre como foi possível a sua diversificação, apresentada na etapa anterior da exposição (novamente buscando-se a criação de ganchos para diálogo entre disciplinas), para trabalhar a relação entre os registros que a evolução nos deixou (fósseis) e demais aspectos estudados pela paleontologia - para mostrar que o conhecimento científico se produz a partir do que se pode observar hoje. Espera-se aproximar o visitante do tempo profundo - tão abstrato e difícil de ser percebido - uma vez que seu entendimento se dá a partir do estudo de vestígios concretos do presente.

Nesse contexto, diferentes conceitos são trabalhados (evolução, seleção natural, ancestralidade comum, adaptação, fósseis e tempo geológico), com apresentação da Paleontologia como ciência central de estudo da história da vida. Após este primeiro módulo introdutório, os demais contam a história da vida por meio de marcos evolutivos de destaque, organizados de maneira cronológica, ainda que os módulos não sejam segmentados de forma correspondente a um ou outro período geológico. O foco, quando possível, são as ocorrências fossilíferas brasileiras, em que se destacam as pesquisas do Museu Nacional, porém os marcos evolutivos apresentados se referem à evolução da vida de maneira geral. Também nota-se uma significativa mudança em relação à versão de 2002: na atual versão a evolução humana está presente no circuito de história natural, inserida no contexto da história

da evolução da vida. O intuito é inserir o ser humano como parte do mundo natural e fruto do mesmo processo evolutivo que opera sobre todos os demais seres vivos, integrando-o ao meio natural.

Esta parte do circuito termina com uma apresentação de indícios atuais de que a evolução continua atuando no presente, ou seja, é um processo constante e sem um fim determinado. Uma preocupação em apresentar os processos evolutivos para além dos padrões é expressa no texto: “O maior desafio está em materializar os processos, as causas e as consequências das adaptações evolutivas das quais os fósseis são registros e na calibração entre o registro fossilífero do Brasil e a história da vida em termos globais” (COORDENAÇÃO DE NOVAS EXPOSIÇÕES/ COMITÊ CURATORIAL/ MUSEU NACIONAL/UFRJ, 2021, p.60). Inclui-se aqui a necessidade de abordar conceitos relacionados às teorias evolutivas e a correlação entre vida e ambiente. Desta forma, acreditamos que a evolução e sua complexidade - padrões, processos, conceitos associados e histórico do desenvolvimento do pensamento evolutivo - estão suficientemente contempladas.

Por fim, o encerramento do circuito convida o visitante a uma reflexão conjunta sobre a multiplicidade de futuros possíveis para o Planeta e a vida nele existente. Um primeiro momento crítico reflete sobre o modo de vida atual e seus impactos negativos no planeta. Um segundo momento pretende ser mais lúdico, apresentando abordagens sustentáveis e ecológicas que se colocam como caminhos possíveis para um futuro melhor. Desta forma, tanto a introdução quanto o encerramento se revelam momentos de interdisciplinaridade que trazem reflexões gerais.

A compartimentação do circuito em especialidades é um fato, mas que pretende ser diluído por meio da criação de pontes narrativas entre as partes. Desta forma, a relação entre bio e geodiversidade se torna evidente, assim como a relação entre a biodiversidade atual existente no planeta e o estudo sobre como ela se originou e se desenvolveu. Além disso, as escolhas de abordagem em cada uma das partes resultam em mais ou menos compartimentações especializadas em seu interior: por exemplo, a escolha pela sistemática como elemento organizador da parte referente à biologia reproduz diversas segmentações entre os seres apresentados; na paleontologia, o eixo temporal acaba por integrar a novidade evolutiva de diferentes grupos ocorrida em um período e ambiente.

Como pode ser observado, o circuito apresenta um extenso escopo de conteúdo, que cobre 4,56 bilhões de anos e toda a bio e geodiversidade existente. Neste sentido, uma escolha narrativa que pretende tornar o circuito mais palatável e relacionável para o visitante é partir do presente, que traz referências ao que é

conhecido cotidianamente pelo público. “[...] imaginamos uma narrativa mais acessível ao público geral, que o aproxima da dinâmica do fazer científico. Acreditamos que essa abordagem é original, fugindo da organização cronológica que reforça uma perspectiva livresca de desenvolvimento da história natural, comum aos museus dessa tipologia” (ibid., p.45-46). Tal visão se aproxima do que analisamos no capítulo 1: a exposição opera entre o mundo científico especializado e o mundo cotidiano, parte do referencial trazido pelo visitante, integrante do seu processo cognitivo. Cada visitante irá criar uma interpretação própria a partir da aproximação entre conhecimento prévio e conhecimento exposto. Tal noção também é defendida por Giordan (1998), conforme apresentado no capítulo 2: uma aprendizagem bem-sucedida resulta da transformação de concepções. Logo, a aquisição de conhecimentos advém do confronto de novas informações com conhecimentos prévios mobilizados, a partir do que se produz novos significados. Por isso, trazer referências próximas ao público é tão importante.

Confronto com as tendências analisadas no capítulo 2

Para melhor confrontarmos as propostas narrativas do Museu Nacional de 2018, 2002 e 2021 com as tendências analisadas por nós relativas ao paradigma ecossistêmico e aos museus de ciências na contemporaneidade, desenvolvemos um quadro comparativo que cruza estas características com as diferentes exposições por nós estudadas nesta Tese (considerando 2021 em suas características gerais, mas também nas especificidades dos circuitos Universo e Vida e Ambientes do Brasil).

Para sua elaboração, identificamos características relativas a três categorias (estabelecidas a partir da análise elaborada no capítulo 2 da Tese):

1. Aspectos sistêmicos gerais: contextualização dos fenômenos/objetos apresentados; multidimensionalidade dos fenômenos/objetos apresentados; interdependência das partes com o todo; interdependência dos processos e produtos e/ou causas e efeitos.
2. Aspectos relacionados à apresentação da ciência: relação entre disciplinas; apresentação da ciência como em contínua construção; reaproximação entre sujeito-objeto; aproximação da produção científica do Museu com o público.
3. Aspectos relacionados ao enfrentamento dos problemas contemporâneos: posicionamento crítico do Museu frente às questões atuais; valorização do visitante enquanto ator social.

Por ter uma concepção sintética, o quadro não apresenta o detalhamento da análise realizada, que envolveu o exame de cada sala/parte das exposições. Este detalhamento pode ser consultado nos apêndices desta Tese.

Quadro 04. Análise de características do pensamento ecossistêmico nas exposições de ciências naturais do Museu Nacional do século XXI

Característica	2018	2002	2021 - CUV Circuito Universo e Vida	2021 - CAB Circuito Ambientes do Brasil
Categoria 1 - Aspectos sistêmicos gerais				
Contextualização dos fenômenos/ objetos apresentados	Nas exposições de paleontologia e antropologia biológica, era comum a contextualização temporal e geográfica dos objetos (por meio de cenografias, ilustrações e textos). Mas estes eram pouco articulados dentro de um contexto evolutivo geral. Nas exposições de biologia, a contextualização era menos expressiva e se dava por meio de textos e alguns poucos dioramas, com informações sobre a origem, proveniência geográfica ou ocupação ecológica das peças. Os objetos eram selecionados como representantes de seu grupo natural, definido segundo a sistemática científica. A exposição também carecia de uma apresentação integrada dos seres vivos (árvore da vida), o que contextualizaria os grupos apresentados dentro da biodiversidade existente. A exposição do Meteorito de Bendegó e a exposição temporária de mineralogia contextualizavam as peças historicamente.	É possível identificar estratégias contextualizadoras em diferentes partes do circuito de história natural, como a representação da “árvore da vida” ou da diversidade de ecossistemas atuais. Existem incongruências entre a parte introdutória do Guia Temático e a parte de detalhamento do circuito: a contextualização histórica das peças e do prédio, tratadas no princípio de “historicidade”, “espírito do lugar” e “perspectivismo”, não tem ressonância explícita na parte textual específica do circuito de história natural; a escolha - explicada enfaticamente no texto geral do Guia - por organizar o circuito a partir de uma “linha do tempo” a ser sinalizada graficamente em todas as salas, de maneira a organizar a sucessão de macroeventos da história geo-biológica, não é citada nenhuma vez no detalhamento do circuito, causando dúvidas sobre como seria a interação deste recurso com os temas citados.	Características gerais: O princípio de “historicidade” explicita o desejo de uma narrativa contextualizadora sobre as peças e as coleções do MN apresentadas, evidenciando a biografia dos objetos e a constituição do conhecimento científico ao longo do tempo. Também aparece nas estratégias de: a) valorização do “espírito do lugar”, que contextualiza pela comunicação do ambiente em que a exposição se localiza; b) “materialização conceitual”, que contextualiza pelo <i>design</i> da exposição; e c) da “tecnologia”, que contextualiza por meio do uso de tecnologia digital, explorada como estratégia quando relacionada aos conceitos, temas e acervos da exposição.	

Característica	2018	2002	2021 - CUV Circuito Universo e Vida	2021 - CAB Circuito Ambientes do Brasil
Categoria 1 - Aspectos sistêmicos gerais (cont.)				
			Para o CUV, diferentes estratégias contextualizadoras são encontradas, entre as quais: representação do globo terrestre para contextualizar e integrar temas de geologia; árvore da vida para o mesmo efeito nos temas de biodiversidade e evolução; representação dos paleoambientes para a contextualização dos fósseis. A introdução do circuito contextualiza no fazer científico, a partir de um gabinete cenográfico de estudos.	O CAB visa explorar recursos cenográficos para contextualizar os objetos e fenômenos apresentados em seus ambientes.
Multidimensionalidade dos fenômenos/ objetos apresentados	Pontualmente, alguns objetos são apresentados de forma multidimensional - ex: Celacanto enquanto retrato vivo da evolução, ao mesmo tempo que utilizado em obra artística que habita o imaginário público [Celacanto provoca maremoto]), ou ainda o uso dos meteoritos na história da humanidade. Porém de maneira geral, os objetos e fenômenos são apresentados em sua dimensão científica.	Os objetos e fenômenos são selecionados por sua importância científica na narrativa a ser contada sobre o mundo natural. Contudo, O Guia Temático admite uma “polifonia discursiva”, que reconhece também os regimes discursivos pedagógicos, cenográficos, entre outros, que atuam em conjunto para sustentar a narrativa. Apesar deste desejo, encontramos no texto apenas exemplos pontuais de objetos ou temas trabalhados de maneira multidimensional. Em geral, o foco reside no tema científico a ele associado.	Características gerais: Aparece principalmente em uma proposta de abordagem para o Hall do Meteorito Bendegó, considerado um dos espaços introdutórios aos circuitos, em que o meteorito seria apresentado em suas várias dimensões, relacionando-se com os olhares que fundamentam cada circuito. Pontualmente, alguns temas são considerados de maneira multidimensional (ex: aproximação com o uso/relações culturais de minerais ou espécimes), porém o foco reside majoritariamente no tema científico a ele associado.	Deseja-se explorar a multidimensionalidade dos ambientes e suas relações, em suas perspectivas ecológicas, biológicas, geológicas, geográficas e socioculturais. Com isso, identificamos que por todo o circuito a multidimensionalidade é uma característica forte.

Característica	2018	2002	2021 - CUV Circuito Universo e Vida	2021 - CAB Circuito Ambientes do Brasil
Categoria 1 - Aspectos sistêmicos gerais (cont.)				
Interdependência entre partes e todo	A exposição, muito segmentada, não proporcionava grandes reflexões sobre as relações entre diferentes aspectos da realidade. Em alguns segmentos, apareciam interações ecológicas e climáticas. Porém, identificamos poucos momentos de abordagens conceituais explícitas que trabalhassem neste sentido, como a apresentação do conceito de 'habitat' na exposição "Conchas, corais e borboletas".	O princípio do "Museu para síntese" explicita o esforço sintético da exposição de reunir diferentes aspectos da realidade, segmentados pela ciência ocidental; e a lição de "Relacionalidade" evidencia a apresentação das relações como necessárias à existência da vida e da cultura, revelando o entrelaçamento dos fenômenos da realidade. A característica aparece pontualmente ao longo do circuito, mas o encerramento - parte do circuito relacionado à lição da relacionalidade - é o momento onde observamos uma abordagem ecossistêmica mais preponderante, uma vez que apresenta os ambientes aquáticos e terrestres brasileiros atuais junto a temas ligados à ecologia. Neste cenário, é possível entender a interrelação entre partes e todo e seu equilíbrio dinâmico.	<p>Características gerais: O princípio do "Museu como construtor de narrativas" evidencia o papel do Museu como agente de criação de uma memória coletiva, a partir do qual se congregam diferentes visões sobre a realidade para a produção de uma narrativa articulada sobre a mesma.</p> <p>Um dos objetivos do circuito é transmitir para o público a noção de inter-relação entre planeta e vida. A relação parte-todo fica evidente em todo o texto relativo ao circuito, especialmente na seleção dos conceitos que o fundamenta (entre eles conservação ambiental, os seres humanos como parte do mundo natural, geodiversidade e biodiversidade). Ao longo do roteiro, o circuito apresenta diferentes momentos em que as relações parte-todo são explicitamente comunicadas, entre os quais destacamos: "a ciência do sistema Terra" e "A vida interligada em um mosaico de interações" - módulos que articulam a apresentação do nosso Planeta com a biodiversidade nele existente; diferentes momentos de apresentação da história da evolução, em que os impactos</p>	Uma vez que a perspectiva ecossistêmica (aqui considerada por nós em sua complexidade natural e sociocultural) permeia todo o circuito, retratando as interações entre ambientes e modos de vida, entendemos que a interdependência entre partes e das partes com o todo é uma característica forte do CAB.

Característica	2018	2002	2021 - CUV Circuito Universo e Vida	2021 - CAB Circuito Ambientes do Brasil
			ambientais e seus reflexos na evolução da vida são comunicados; o encerramento, onde se reflete sobre os impactos atuais e suas consequências no Planeta.	
Interdependência dos processos e produtos e/ou causas e efeitos	Os produtos, materializados por meio dos objetos da coleção, são mais evidentes do que os processos.	Processos e produtos naturais são apresentados em relação e permeiam toda a exposição. Enquanto são os padrões evolutivos os marcos que organizam o roteiro, são poucas as reflexões gerais sobre os processos (forças e mecanismos que atuam nas mudanças evolutivas). Já na parte referente à geologia, produtos e processos estão equilibrados na narrativa.	<p>Características gerais: Aparece apenas pontualmente no princípio de “historicidade”. Apresenta-se o Museu como impactado e condicionado pelas conjunturas históricas de seu tempo, ao mesmo tempo em que influenciou a história da ciência e a história do Brasil, evidenciando a inter-relação causa-efeito.</p> <p>O caráter processual da evolução do Planeta e da vida é o que fica mais evidente no texto de apresentação do circuito - ao longo do qual processos e produtos naturais são apresentados em relação. Há alguns momentos de reflexão conceitual sobre a dinâmica do planeta (processos geológicos) e da evolução (processo evolutivo), aproximando o visitante destes complexos conceitos.</p> <p>A preocupação em apresentar os processos evolutivos é expressa no texto do Guia Temático, o qual reflete sobre o desafio de materializar processos, causas e consequências das adaptações evolutivas apresentadas.</p>	Não consta explicitamente.

Característica	2018	2002	2021 - CUV Circuito Universo e Vida	2021 - CAB Circuito Ambientes do Brasil
Categoria 2 - Aspectos relacionados à apresentação da ciência				
Relação entre disciplinas	Praticamente inexistente. Os únicos momentos de interação observados foram o uso de insetos atuais em uma vitrine de paleontologia - exposição Dinossauros no Sertão - e de fósseis na exposição de biologia "Conchas, corais e borboletas", número irrisório frente à quantidade de temas apresentados.	Interessante notar a multidisciplinaridade entre as ciências naturais e humanas, uma vez que observamos entre os dois circuitos principais paralelismos narrativos, que permitem traçar reflexões comuns entre as áreas, sem pô-las em diálogo. Já internamente, o circuito de história natural apresenta interdisciplinaridade, quando põe em interação a paleontologia e a biologia. O mesmo não acontece, porém, com a geologia.	Características gerais: No princípio do "museu como construtor de narrativas", defende-se que as exposições sejam feitas "de maneira dinâmica, decolonial e interdisciplinar" (p.17). O Hall de Introdução e Distribuição das exposições também apresenta relações entre as disciplinas, ao apresentar de maneira articulada o fazer científico do Museu Nacional em sua diversidade e dinâmica.	
			Dentro do circuito, apresenta alguns momentos de interdisciplinaridade, onde diferentes disciplinas são congregadas para tratar de temas comuns (como o futuro do planeta ou a produção científica de ciências naturais do MN), ou nos momentos de gancho entre diferentes especialidades (encontro da geodiversidade com a biodiversidade e outros). Ao mesmo tempo, ainda apresenta a maior parte de suas temáticas segmentadas de acordo com as disciplinas apresentadas.	Transdisciplinaridade, uma vez que não são as caixinhas disciplinares que definem a concepção e organização da narrativa, mas sim as reflexões de olhar comum que revelam a multidimensionalidade dos ambientes/objetos/fenômenos representados.
Apresentação da ciência como em contínua construção	Parte das exposições apresentava informações relacionadas à história das ciências ou das coleções. Contudo, a maioria não trabalhava temas que deixassem claras as condições para a	A intenção de comunicar a ciência enquanto processo fruto de seu tempo fica clara no princípio conceitual da "historicidade", a partir do qual se planejou apresentar na exposição informações contextualizadoras	Características gerais: Presente tanto no princípio de "historicidade" quanto no de "fazer científico". Combinados, o museu apresenta uma narrativa contextualizadora que demonstra os processos aos quais o conhecimento científico é submetido para sua construção ao longo do tempo. Fica especialmente explícito no Hall introdutório das exposições, onde se deseja apresentar o fazer científico do Museu Nacional em sua dinâmica, em constante atualização e ressignificação.	

Característica	2018	2002	2021 - CUV Circuito Universo e Vida	2021 - CAB Circuito Ambientes do Brasil
	<p>produção científica de sua época, a revisão e superação de teorias anteriores ou a noção de incompletude do conhecimento científico.</p> <p>A ideia aparece em algumas salas, como a de antropologia biológica, onde diferentes hipóteses ainda discutidas sobre o surgimento do <i>homo sapiens</i> moderno são apresentadas; e na sala onde estava exposto o Celacanto, uma vez que a história de “redescoberta” do animal revela que os conhecimentos sobre o mundo natural podem se reconstituir ao longo do tempo.</p>	<p>sobre as condições de produção dos saberes apresentados, mostrando como conjunturas históricas, políticas, entre outras, impactam a produção da ciência. Contudo, no detalhamento do circuito a característica só é vista de forma substancial na primeira parte (“origens”). Nas demais, é pouco presente.</p>	<p>Dentro do CUV, é possível notar diversas iniciativas de contextualizar e discutir a construção do conhecimento científico, revelando o seu caráter processual. A introdução do circuito “A natureza em foco no Museu Nacional” é onde tem mais destaque.</p> <p>Também destacamos que é citado o desejo de dispor de um laboratório multiuso para aproximar os bastidores do fazer científico realizado pelo museu, onde poderiam ser realizadas atividades. Acreditamos que tal iniciativa aproximaria do público a noção da ciência construída por pessoas comuns, também situadas em determinado contexto. Por conta da distribuição arquitetônica do circuito, sua viabilidade seria ainda analisada.</p>	<p>Explicitamente, a apresentação do circuito no Guia Temático revela que ele deseja apresentar a ciência em sua complexidade, isto é, suas diversas áreas do saber, disciplinas, epistemes, e também incompletudes, contradições, etc. Neste sentido, fica evidente o caráter diverso e processual da produção científica, marcado também por inovações e mudanças. Contudo, ao longo da descrição de cada um dos módulos apresentados, o caráter processual da produção científica só é explorado pontualmente.</p>
Reaproximação entre sujeito e objeto	<p>Parte das exposições personalizava a produção científica através da representação de cientistas (ex: vídeo apresentando a preparação de fósseis; ilustração de Darwin conversando com o público sobre a evolução das plantas, etc).</p>	<p>A astronomia é apresentada em sua relação com a humanidade, partindo da curiosidade de civilizações distantes sobre o céu e a evolução da disciplina ao longo do tempo. Ao longo dos demais assuntos, a relação não consta, não sendo citada nenhuma iniciativa de personalização da produção</p>	<p>Características gerais: Presente tanto no princípio do “fazer científico” quanto no Hall introdutório das exposições, onde se deseja apresentar a relação Museu-Ciência-Sociedade.</p> <p>A relação pesquisador-objeto de pesquisa é explicitada em diferentes momentos do circuito, de maneira que a produção científica é personalizada.</p>	<p>O circuito traz outros sujeitos para a exposição, para além dos cientistas, a partir da apresentação das narrativas, cosmologias e pragmáticas de comunidades para além da academia, convidando-nos a caminhar nos passos</p>

Característica	2018	2002	2021 - CUV Circuito Universo e Vida	2021 - CAB Circuito Ambientes do Brasil
		científica.		dos locais e dos viajantes.
Aproximação da produção científica do Museu com o público	A produção científica do Museu influencia a todo momento as seleções temáticas e de objetos dispostos. Porém, não há constância na forma como o tema é tratado: nem todas as salas tratam explicitamente desta produção, algumas salas tratam do assunto bem timidamente e outras dão ênfase à apresentação do trabalho de pesquisa e salvaguarda realizado na instituição.	No princípio do “Museu para síntese” é expresso o desejo de apresentar ao público as três áreas mais expressivas de um museu de história natural: exposição, conservação e pesquisa científica, no caso, a partir do caso do Museu Nacional. É reiterado na estratégia do “perspectivismo”. Contudo, no texto de detalhamento do circuito não consta nenhuma referência à comunicação de informações sobre a produção e as coleções do MN.	Características gerais: Este desejo fundamenta um dos princípios da exposição - “fazer científico”. Também é relacionado à estratégia de “valorização do acervo”, aqui entendido como patrimônio científico e cultural brasileiro e parte essencial da identidade do MN; e ao Hall introdutório das exposições, onde a dinâmica da produção científica do MN é comunicada ao público.	
			As coleções do Museu, seus pesquisadores, métodos de coleta e pesquisa e demais interfaces com a produção científica do MN estão presentes ao longo da narrativa do circuito. Têm destaque especialmente na introdução do circuito, onde estão expostos representativos das coleções de história natural do MN, refletindo sobre a diversidade de formas de coleta, de metodologias e de instrumentos utilizados na instituição para produzir ciência.	As localidades representadas foram escolhidas levando em consideração a divulgação das pesquisas do Museu Nacional. A apresentação de pesquisas do MN nestas localidades é pontual, mas não ocorre em todos os pontos de parada.
Categoria 3 - Aspectos relacionados ao enfrentamento dos problemas contemporâneos				
Posicionamento crítico do museu frente às questões atuais	A maior parte das exposições não apresenta um posicionamento explícito. A exposição onde este caráter é mais evidente é a “Expedição Coral: 1865-2018”, na qual problemas ambientais	Só é significativo no encerramento do circuito, ao trazer reflexões sobre a importância da conservação ambiental, com a contemplação de temas ligados à ecologia.	Características gerais: Não consta.	
			Aparece pontualmente nos diversos módulos do circuito, mas é mais relevante no encerramento, onde a gravidade das questões ambientais atuais é	Questões relacionadas à conservação da biodiversidade, geodiversidade e pluralidade sociocultural são apresentadas a todo o momento, refletindo-se sobre a promoção do

Característica	2018	2002	2021 - CUV Circuito Universo e Vida	2021 - CAB Circuito Ambientes do Brasil
	relacionados à costa brasileira são abordados criticamente de maneira enfática.		explorada em um tom crítico, com vistas a impactar o visitante.	bem-viver coletivo. É um circuito onde esta característica é bastante aflorada.
Valorização do visitante como ator social	Quase inexistente. Apenas as exposições “A (R)evolução das Plantas” e “Expedição coral - 1865-2018” fazem breve menção à importância de conscientização do público para atuar em relação ao contrabando de fósseis e consumo de plásticos descartáveis, respectivamente.	Não fala explicitamente do visitante enquanto ator social, mas indica a necessidade de conscientizar o público sobre a importância de conservar os ecossistemas apresentados.	Características gerais: A estratégia “exposição enquanto espaço relacional” considera o público como um dos agentes construtivos dos discursos do Museu.	
			Não aparece ao longo do circuito, exceto no encerramento - que não cita explicitamente o público como agente de mudança, porém se propõe a ter uma abordagem “engajadora”, onde a gravidade das questões ambientais atuais é explorada com vistas a impactar o visitante. Ao mesmo tempo o futuro do planeta é dado como um futuro aberto, onde ações fazem a diferença.	Deseja propor questões ao visitante para instigar a empatia e a reflexão sobre a diversidade e riqueza das interações entre ambientes e modos de vida. Contudo, ao longo da apresentação textual dos módulos, não é feita menção direta ao visitante como ator social.

Fonte: informações compiladas pela autora a partir dos materiais do repositório da Seção de Museologia/MN/UFRJ, visita virtual ao MN no *Google Arts & Projects*, Guia Temático de 2002 (ESCRITÓRIO TÉCNICO-CIENTÍFICO/ MUSEU NACIONAL/UFRJ, 2002c) e Guia Temático de 2021 (Coordenação de Novas Exposições/ Comitê Curatorial/ Museu Nacional/UFRJ, 2021).

Uma visita ao MN em 2018 poderia transmitir ao visitante uma representação antiquada da história natural. Com compartimentação absoluta entre os diferentes núcleos narrativos, a segmentação entre disciplinas - não só no que se refere à história natural e antropologia, mas também internamente entre os temas de biologia, geologia e paleontologia - se fazia fortemente presente. Nessa exposição, a história natural era apresentada a partir do olhar especializado típico do século XIX, que perdura no fazer científico moderno, chegando até às práticas atuais. Ele entende a realidade a partir da sua repartição em diferentes partes, com vistas ao aprofundamento do conhecimento, uma vez que trabalha com objetos de estudo específicos. Um dos pontos fracos desta abordagem é a não exploração das relações existentes entre especialidades, assim como não permitia uma reflexão sobre a interdependência dos elementos e fenômenos naturais, nem sobre a sua relação com os aspectos humanos e sociais. Desta forma, o quadro geral criado sobre a realidade se apresenta como pequenas partes conhecidas em detalhes, mas que pouco dialogam e impactam entre si - exatamente o que acontecia na exposição em cartaz do Museu Nacional.

Contudo, a análise tanto das conjunturas históricas de elaboração de tais exposições, quanto de documentos que remontam a discussões realizadas entre os anos 1990 e 2000, demonstrou que já se queria fazer diferente: os registros revelam que o desejo institucional de renovar as exposições de maneira a se pensar um roteiro narrativo coeso, organizado e articulado se fazia presente desde então. Desta forma, a proposta do circuito de história natural previsto em 2002 se atualiza em relação à forma como tradicionalmente as exposições se constituíam no Museu Nacional, ao buscar a integração entre as disciplinas de biologia e paleontologia, buscando um esforço de integração entre diferentes especialidades para evocar reflexões gerais sobre fatos relacionados à evolução da vida - e tentando criar paralelos entre o circuito de história natural e antropologia, ainda que os preservando separadamente. Estas características refletem uma preocupação em apresentar a realidade e os fenômenos (naturais e culturais) estudados de maneira mais complexa.

Muitas características das narrativas de história natural típicas do século XIX-XX continuaram presentes, uma vez que se relacionam com o modo como a pesquisa em ciências naturais é feita no Museu Nacional. Entre elas, podemos citar a perspectiva sintética da realidade natural baseada nas relações ocorridas através do tempo - em contraste com a lógica estritamente classificatória dos séculos anteriores, em que a ênfase de estudo deixa de ser a pura descrição dos elementos naturais, para o estudo dos processos a eles relacionados. Além disso, também se destaca a radical divisão entre orgânico e inorgânico (FOUCAULT, 2000, p.318), fruto do estabelecimento da vida enquanto fator fundamental na classificação dos seres

naturais (diferente de antes, quando esta era apenas um caráter possível dentro do sistema contínuo que englobava todos os reinos naturais, o que incluía o reino mineral). Estas características perduram na apresentação da história da vida e do planeta, na versão do circuito de história natural constituído no Guia Temático de 2021 - que continua apresentando as especialidades de forma segmentada, com protagonismo de uma ou outra ciência em cada uma de suas partes (por mais que busque a relação entre estas, a partir de temáticas que servem como gancho narrativo na passagem entre partes). A exceção são os momentos de introdução e encerramento, que apresentam reflexões gerais integradas. Também perdura a segmentação com as temáticas antropológicas (novamente reservadas a outro circuito), dessa vez sem o paralelismo estrutural que em 2002 tentava a reflexão comum entre áreas.

Uma novidade, porém, que impacta significativamente o modo como a estrutura do circuito é concebida em relação à versão de 2002 é a escolha de partir do tempo presente - entendido como mais próximo do público - para então fazer mergulhos nos remotos tempos que revelam a origem do planeta e da vida. Neste sentido, cientista e visitante se aproximam, ao ter como ponto de partida para a construção do conhecimento sobre o tema e a experiência da exposição elementos da realidade atual e conhecida. Isto é por nós entendido como uma potencialidade, que permite a criação de nexos entre presente e passado, revelando que os bens naturais por nós conhecidos são produtos da ação de processos que atuam há milhões de anos. Segundo Scheiner, essa metodologia é característica da educação ambiental, implantada a partir dos anos 1970.

Uma característica atual dos museus de ciências, identificada no capítulo 2 desta tese é também a vontade de reconciliar os objetos expostos com a produção científica a eles relacionados. Em consequência, a produção científica é personalizada e comunicada enquanto processo em constante construção, ao mesmo tempo em que se reforça a imagem do Museu como local de produção científica. Se em 2018 algumas das exposições apresentavam informações relacionadas à história das ciências ou das coleções, nelas não eram tão trabalhados temas que deixassem claras as condições para a produção científica de sua época, a revisão e superação de teorias anteriores ou a noção de incompletude do conhecimento científico. Estas noções já se fazem presentes no roteiro de 2002, a partir do princípio conceitual da “historicidade”, que se relacionava com a historicidade da produção científica do Museu; e no princípio do “Museu para síntese”, onde é expresso o desejo de apresentar ao público as três áreas mais expressivas de um museu de história natural: exposição, conservação e pesquisa científica. Curioso notar, porém, que tal

aproximação com a produção científica do Museu não aparece explicitamente ao longo do roteiro do circuito de história natural (menções às coleções ou pesquisas do Museu são inexistentes).

Já no Guia Temático de 2021, a característica aparece ainda mais forte, uma vez que além desta preocupação estar presente em um princípio dedicado à valorização do “fazer científico”, o próprio hall de introdução e distribuição dos quatro circuitos tem como mote a apresentação da tríade conceitual Museu-Ciência-Sociedade²⁷².

Nessa tríade, está inserido o conceito fundamental da dinâmica do fazer ciência, apresentando a constante atualização e ressignificação de conceitos e ideias, e também a rotina por trás da prática científica realizada no Museu Nacional/UFRJ. A ideia de fazer ciência traz o amplo sentido de pensar, produzir, difundir e disseminar a ciência. Sentidos que são inerentes à identidade e à missão - em benefício da sociedade - institucional do Museu Nacional/UFRJ (COORDENAÇÃO DE NOVAS EXPOSIÇÕES/ COMITÊ CURATORIAL/ MUSEU NACIONAL/UFRJ, 2021, p.22).

Além disso, as coleções e o trabalho de seus pesquisadores são bastante evidentes ao longo do circuito de história natural, especialmente em sua introdução, que trabalha a diversidade de formas de coleta, de metodologias e de instrumentos utilizados no Museu para se produzir ciência.

A existência de circuitos dedicados às ciências naturais em ambas as propostas se justifica pelo desejo institucional de apresentar ao público o conhecimento científico produzido no Museu, valorizando-o; e também de dar a conhecer as coleções salvaguardadas que obedecem a esta lógica de organização. A questão não é necessariamente suprimir a comunicação em museus relacionada a essa forma de classificar e entender os fenômenos do mundo - afinal de contas, ela perdurará enquanto não houver uma reforma que impacte o constructo do conhecimento científico -, mas sim, pensar em como incorporar a ela questões contemporâneas caras à população, que visem transformar atitudes e promover um estímulo de consciência sobre a realidade atual. Com isso, será possível empoderar o visitante em seu tríplice caráter indivíduo-sociedade-espécie, não o limitando a ser mero receptáculo de conceitos científicos a serem apreendidos. Uma das formas de fazer isso é deixar claro ao visitante que os recortes e mergulhos realizados pela ciência são apenas uma das muitas formas de interpretar a realidade; e que o conhecimento produzido no âmbito de tais disciplinas é uma poderosa fonte de informação para as questões contemporâneas, principalmente quando articulado e considerado dentro de um quadro que considere a complexidade dos fenômenos e componentes da realidade

²⁷² Também o Circuito Histórico, não analisado por nós neste trabalho, apresenta o fazer científico relacionado ao Museu Nacional como parte estruturante de sua narrativa.

(natural, mas também social, cultural, etc).

Como analisado no capítulo 2, grande parte das questões sociais no cenário contemporâneo tem como motivação o desequilíbrio ambiental e a desigualdade social que são consequência do modo de vida 'ocidental'. Tanto na versão de 2002 como na versão de 2021, as preocupações da ordem da conservação ambiental aparecem nos módulos de encerramento dos circuitos. Enquanto a primeira focaliza a excepcionalidade dos ambientes terrestres e aquáticos brasileiros e o significativo conjunto de espécies endêmicas neles existentes, o segundo concentra-se no impacto das ações humanas sobre o mundo natural, revelando os problemas encontrados nas práticas cotidianas e buscando alternativas para os mesmos, com vistas a um futuro melhor. O encerramento do circuito convida a conhecer iniciativas que buscam solucionar os problemas apresentados, o que inclui outras formas de relação com a natureza, para além do olhar da ciência moderna que guia todo o resto do circuito.

Comprovando a preocupação ambiental que encerra ambas as propostas, percebemos que tanto a abordagem de 2002 quanto a de 2021 estão sintonizadas com os temas identificados como os mais comuns por Davallon, Grandmont e Schiele (1992, p. 104-105) no exercício de incorporação das temáticas ambientais aos museus de ciência. A primeira apresenta os ecossistemas locais e suas espécies ameaçadas; sua ênfase recai na importância e fragilidade da biodiversidade. A segunda destaca a séria degradação ambiental em curso, potencializada pela ação humana, acompanhada de medidas possíveis para sua mitigação.

Por fim, o Circuito Ambientes do Brasil é o que mais se aproxima do paradigma ecossistêmico, uma vez que permite um olhar complexo sobre a realidade - representada a partir de recortes geográficos - que não pode mais ser compreendida de forma total a partir da pura observação das suas partes. Seguindo esta premissa, o circuito integra não só as perspectivas das diferentes especialidades presentes no Museu Nacional, mas também a perspectiva de outras comunidades. Isto tem como objetivo levar o visitante a se deparar com visões de mundo e práticas que vão além do que é instituído pela tradição ocidental.

No mesmo caminho, apresenta os recortes do Real a partir da sua complexidade, isto é, entende que o ser humano e a cultura são um Uno com a realidade natural. A interdependência, interação e integração entre eles deve ser considerada. Desta forma, a partir da exploração da transdisciplinaridade, da multidimensionalidade dos fenômenos/objetos apresentados, assim como das relações e inter-retro-ações entre eles e seus contextos, espera-se que a visita ao Museu possa se tornar uma experiência transformadora, levando à valorização da diversidade e reavaliação da realidade por meio da trama de relações que a constituem e da reflexão

crítica sobre temas caros à nossa sociedade.

A escolha pelo recorte geográfico é propícia para a implementação de uma visão ecossistêmica, tendo em vista que permite explorar as relações (tanto físicas quanto simbólicas) que se dão em seu contexto de existência fora das coleções especializadas do Museu. Além disso, é possível promover um diálogo intercultural, trazendo para o circuito vozes diversas, não apenas de especialistas/disciplinas diferentes, mas também de outros agentes/saberes que tradicionalmente produzem interpretações da realidade fora do Museu.

Se existe um risco em tal abordagem é o distanciamento da prática científica e museológica que está por trás das escolhas de construção narrativa realizadas, isto é: não deixar suficientemente claros os motivos que levam a evidenciar determinados aspectos e relações de determinada localidade em detrimento de outros, uma vez que é impossível a sua representação total. Tendo isto em mente, é possível solucionar a questão por meio de textos e outros recursos que contextualizem as narrativas.

Se resgatarmos o que Schiele (1998, p. 355-357) identifica como sendo a mais recente geração dos museus de ciências - a sistêmica -, identificamos que o Circuito em análise atende a todos os critérios. O circuito busca superar a visão fragmentada do mundo característica das especialidades científicas, aborda as diferentes conexões presentes na natureza e relaciona os diferentes saberes sobre os ambientes, ao mesmo tempo em que evidencia os aspectos sócio-culturais que se relacionam com as localidades apresentadas. Além disso, trabalha com pautas críticas atuais e considera o visitante como um ator social. Neste sentido, não apenas compartilhar conhecimentos específicos sobre o mundo natural, mas incorporar também em seus esforços discursivos os questionamentos contemporâneos relacionados às necessidades e interesses dos visitantes, formam parte importante desse movimento de atualização da narrativa de história natural a ser materializada no Museu Nacional.

Por fim, sentimos ainda que a valorização do visitante enquanto ator social poderia ser mais presente ao longo dos circuitos analisados, uma vez que a aparição desta característica nos textos é tímida, limitando-se a defender a importância da conscientização e da promoção de empatia junto ao público, sem trazer reflexões mais profundas sobre seu impacto, sob a tríplice condição de indivíduo-sociedade-espécie. Ao trazer o visitante para o discurso, porém, deve-se tomar cuidado para que não apresentar uma narrativa culpabilizadora, que paraliza e deprime frente às crises ambientais e sociais de nosso tempo. A perspectiva deve ser engajadora, empoderando o visitante em sua condição de cidadão.

CONSIDERAÇÕES

CONSIDERAÇÕES

Ao longo desta Tese, analisamos a narrativa de história natural adotada na exposição permanente do Museu Nacional. O intuito do estudo é contribuir para a identificação de algumas estratégias de comunicação adotadas pelos museus de ciências naturais na contemporaneidade.

Navegando por quatro capítulos, a pesquisa explorou diferentes objetivos, que ofereceram subsídios para permitir uma ampla abordagem da comunicação em museus; da evolução do conhecimento sobre o mundo natural e sua apropriação pelos museus através do tempo; além da história do próprio Museu Nacional - para então responder à questão inicial que motivou este trabalho: o discurso científico sobre a história natural, transmitido por meio da narrativa da exposição permanente do Museu Nacional, está sendo renovado após o incêndio que atingiu suas exposições. Esta nova estratégia narrativa se aproxima dos discursos sobre história natural produzidos na atualidade? Estaria ela vinculada às particularidades que caracterizam o paradigma ecossistêmico?

Em busca de entender a validade da hipótese levantada anteriormente, a Tese se inicia em um capítulo teórico que tem como objetivo principal analisar a exposição como construção narrativa. Para isso, partimos do estudo da comunicação. Após apresentar um breve histórico de como seu conceito foi pensado desde o século XX, defendemos o entendimento da comunicação enquanto ato aberto: isto é, a mensagem emitida é sempre um múltiplo-interpretativo, aberto em seu potencial comunicativo; ela que será interpretada e irá ressoar em cada indivíduo de maneira única e imprevista. Desta forma, o significado da mensagem só é completado quando se dá a relação com o receptor. Isto significa perceber emissor e receptor como igualmente relevantes para a construção de sentido nos processos comunicacionais.

Nesta revisão teórica, também analisamos as implicações do discurso na comunicação humana, tecendo reflexões que apontam para o entendimento dos museus como locais socialmente reconhecidos pelo saber instituído, enunciadores de discursos de 'verdade'. Isto implica em uma grande responsabilidade: o que é dito oficialmente pelos museus é legitimado como relevante e verídico, recebendo um especial tratamento ao circular em sociedade. Por isso, analisamos os museus como espaços de produção e perpetuação de relações de poder.

Atentamos, porém, para o fato de que na contemporaneidade os museus se afastam cada vez mais da pretensão de ser enunciadores de um discurso

passivamente absorvido pelo visitante, buscando constituir-se como locais confiáveis de apoio à construção de interpretações múltiplas das pautas em voga em nossa sociedade. Isto significa entendê-los como espaços de diálogo intercultural. Sendo assim, uma vez que o discurso é por nós entendido enquanto prática social, com poder de agir sobre a realidade, o discurso museológico pode ser visto como potencial motor de mudança social.

Nosso estudo se debruçou especificamente sobre o tema da comunicação em museus, em especial dedicado às exposições, utilizando de referências bibliográficas já consolidadas na área. Nosso principal referencial foi Davallon - por meio do livro "*L'exposition à l'oeuvre*" (1999). A exposição foi analisada como espaço de mediação cultural, em que diferentes elementos (textos, fotos, iluminação, entre outros) são utilizados para dar vida ao discurso museológico construído a partir da interpretação aos valores atribuídos à *musealia* nela presente. Nesta lógica, objetos e recursos são articulados no espaço segundo uma intencionalidade narrativa, gerando a estrutura da exposição - que, assim, pode ser entendida enquanto dispositivo de mídia fortemente organizado, mas cuja mensagem é aberta a variadas interpretações por parte do público. A significação na exposição opera entre o mundo científico, especializado, dos profissionais que a concebem, e o mundo cotidiano, presente no referencial do público. Cada visitante parte do seu conhecimento prévio para se aproximar do conhecimento exposto, criando assim sua interpretação própria.

Por fim, o capítulo versa sobre a construção narrativa, explorando-a como forma de operação da memória, própria da experiência humana, para então compreender de que forma o museu produz sentido por meio desta operação. O processo de comunicação em museus é por nós explorado como forma de produzir narrativas, uma vez que os museus realizam ações de esquecimento e lembrança, aproximação e distanciamento que são fundamentadas em recortes e interpretações da realidade. No desenvolvimento de uma exposição, os profissionais envolvidos irão trabalhar a partir de fragmentos acessados (do passado, do cotidiano, de uma cultura, ou outros) e articulá-los de maneira a construir uma visão sintética sobre determinado aspecto da realidade. Porém, como vimos no capítulo, basear as exposições na realidade não significa excluir de sua concepção um caráter poético.

A conciliação entre fato e criação não deve causar desconfiança: a elaboração de narrativas não-ficcionais não levanta dúvidas sobre a realidade dos fatos trabalhados, mas revela que existe uma realidade que nunca será completamente alcançada, dadas as limitações que temos para acessá-la. Os profissionais que elaboram a comunicação de exposições deverão, então, aprender a se desafiar em

processos criativos, sintéticos e metafóricos, através do exercício imaginativo, permitindo-se explorar o Real a partir de novas perspectivas: esta é a face poética das exposições. Entender isso permite que os museus assumam seu papel criativo e criador, conciliando verdade e ficção por meio de pontes de interpretações, sentimentos e conhecimentos nunca antes vislumbrados. Desta forma, por meio da análise de diferentes teóricos do campo da comunicação, da comunicação em museus e de outros campos de interesse para a pesquisa, o capítulo propiciou demonstrar ao leitor uma reflexão acerca desses diferentes conceitos e de suas correlações, tendo como resultado revelar como se dá a operatividade semiótica nas exposições em museus.

No capítulo 2, estudamos a narrativa de história natural em museus de ciências. O livro “As palavras e as coisas”, de Foucault (2000), serviu como base para o entendimento da forma como a história natural foi concebida pela ciência ocidental entre os séculos XVII e XX. O filósofo discorre principalmente sobre como se dava o entendimento do mundo natural no que ele chama de época clássica (séculos XVII-XVIII). Nesta, a história natural operava pela ordenação do mundo natural por meio de aproximações e afastamentos, criando para isso categorias e taxonomias que formavam a base através da qual trabalhava o naturalista. Buscava-se, assim, caracterizar todo e qualquer ser natural (pertencente aos reinos mineral, vegetal e animal). Porém, estas categorias eram entendidas como parte de um todo contínuo estabelecido e fixo, que integrava por meio das relações de proximidade todos os reinos naturais. A história natural era, então, um exercício de nomeação do que é visível, a partir do qual o mundo natural é observado e objetivamente descrito, despidido de qualquer subjetividade. Neste processo, o historiador tem papel de observador, não de comentarista.

Foucault também trata das mudanças ocorridas no entendimento do mundo natural com o advento da Modernidade (em seu livro, relativa aos séculos XIX-XX), época em que observamos o segmentar da história natural em diversas especialidades. O autor identifica no cerne da mudança epistemológica ocorrida a passagem da Ordem à História: a violência irruptiva do tempo passa a ser inevitável - parte do arcabouço do pensamento científico. A partir de então o estudo da natureza estaria conectado a uma dimensão temporal, vista em um constante devir e desprendida de uma classificação pré-existente. É nesta época que a teoria da evolução surge e se constitui como novo pilar científico para o entendimento da vida.

Uma vez que o texto de Foucault foi publicado em 1966, década em que o movimento ecológico despontava no âmbito do pensamento dito ‘ocidental’, foi

necessário usar outros autores para analisar o pensamento ecossistêmico. Diferentes autores como Gonçalves (2006) e Milioli (2007) foram utilizados com o intuito de trazer para a Tese o histórico de desenvolvimento deste paradigma, enquanto Morin é o referencial teórico que aprofunda as discussões sobre a aplicação do pensamento complexo para lidar com os problemas contemporâneos. A partir de Morin, foi possível refletir sobre os diversos malefícios da hiperespecialização do conhecimento, típico do paradigma anterior - mecanicista. Destacamos entre eles a simplificação da realidade, resultando na dificuldade de lidar com a multidimensionalidade dos problemas contemporâneos. Outro malefício é a separação entre o conhecimento, de uso técnico especializado, e o cidadão não especialista, resultando em uma lacuna de responsabilidade e de solidariedade entre indivíduos.

O pensamento complexo, ecossistêmico, promoveria a reunião entre o que foi antes segmentado, por meio da contextualização, da atenção às relações e às inter-retro-ações, do entendimento que não apenas é impossível conceber o todo de maneira completa a partir das partes, como também as próprias partes nos dão informações valiosas para compreendermos o todo. Estas mudanças demandam uma reforma profunda e paradigmática, que se iniciou, mas está longe de ser completamente alcançada. Só então estaremos mais preparados para lidar com as questões de nosso tempo. Neste contexto, acreditamos que os museus podem contribuir para uma aproximação deste paradigma com diferentes públicos.

Em seguida, estudamos de que maneira as diferentes concepções de história natural foram apropriadas pelos museus de ciências naturais ao longo do tempo, abordando diferentes tendências comunicacionais que se deram nestes espaços para a divulgação científica. Para este levantamento, foi necessária uma exaustiva leitura de autores especializados em museus de ciências - a partir dos quais trouxemos para a Tese os pontos que acreditamos contribuir para a reflexão desejada. Entre os textos abordados, ressaltamos *L'environnement entre au musée* (1992) de Davallon, Grandmont e Schiele, que possibilitou não apenas entender o histórico de como as temáticas ambientais passaram a ser abordadas nos museus, mas também refletir sobre as dificuldades e impactos desse processo: a questão ambiental não é um simples tema a ser incorporado nas exposições, mas sim um conceito que deve ser incorporado como forma de perceber o real, e que leva ao reexame da nossa sociedade. Abordamos ainda, de Schiele, *Les silences de la muséologie?* (1998), que analisa as diferentes gerações de museus de ciências, identificando que a mais recente delas elabora suas narrativas a partir do construto sistêmico, buscando superar a visão fragmentada de mundo provocada pelas especialidades científicas.

Nesse construto, a dinâmica e diversidade da vida são evidenciadas e o visitante é entendido como cidadão com poder de ação. A partir das tendências analisadas, pudemos perceber que os museus que se aproximam do paradigma ecossistêmico apresentam uma visão mais complexa e processual da realidade, baseada na interrelação entre diferentes especialidades, e no empoderamento do visitante enquanto ator social.

Estes dois capítulos iniciais, juntos, são responsáveis por embasar teoricamente a Tese, identificar tendências comunicacionais nos museus de ciências e trazer ao leitor reflexões de fundo relevantes para o escopo da pesquisa.

No terceiro capítulo, mergulhamos no caso específico do Museu Nacional. Trata-se de um levantamento histórico dos primeiros duzentos anos da instituição (1818-2018), que se detém no momento do incêndio que destruiu sua sede principal, onde se localizavam todas as suas exposições permanentes. A redação deste capítulo envolveu a leitura de livros, teses e dissertações sobre o Museu Nacional; de publicações históricas relacionadas ao seu funcionamento; de periódicos de época que relatam sobre marcos institucionais; e a análise de decretos e leis. Destacamos, contudo, os 12 regulamentos do Museu - todos analisados por nós -, como a fonte que mais diretamente impactou nosso texto. A partir deles pudemos comparar as modificações que ocorreram ao longo do tempo na estrutura interna do Museu, nas práticas relacionadas ao colecionamento e às exposições, além das atividades de aproximação com o público. Com dados suficientes para entender o que é o Museu Nacional, a complexidade da instituição e das relações nela existentes, assim como para entender como as disciplinas de ciências naturais foram se constituindo dentro do Museu e impactando as exposições ao longo de sua história institucional, o leitor foi munido para seguir para o capítulo final, momento em que visamos responder à pergunta motivadora de toda a Tese.

No capítulo 4, analisamos exposições de história natural elaboradas pelo Museu Nacional, com vistas a entender de que maneira a atualização do discurso elaborado no contexto pós-incêndio acompanhou ou não a atualização dos paradigmas científicos em curso. Para isso, partimos da análise das exposições de temas relacionados às ciências naturais abertas ao público em 2018. Trata-se das exposições que construíram a experiência do público sobre a história natural, a partir da visita ao Museu Nacional.

O exame destas exposições revela a ausência de uma narrativa coesa sobre o mundo natural: em uma colcha de retalhos, reflexo das dificuldades orçamentárias pelas quais passava o Museu e também da segmentação em que a ciência é

produzida no local. Assim, o público que visitava o Museu Nacional na ocasião encontrava um conjunto heterogêneo e desconectado. Cada sala era tratada como uma exposição independente, com curadoria e *design* próprios - oferecendo uma a narrativa sobre a natureza alinhada ao paradigma mecanicista. Tal abordagem não permitia o reconhecimento de relações entre as diferentes áreas do saber pesquisadas; ao mesmo tempo, os objetos apresentados eram pouco contextualizados no que diz respeito às diferentes relações e processos que os integravam à realidade de maneira ampla (isto é, não estava presente uma lógica ecossistêmica). Como resultado, não era possível traçar uma reflexão articulada e complexa sobre a interdependência dos elementos e fenômenos constituintes da realidade natural; apenas, refletir sobre questões específicas de cada área apresentada (meteorítica, paleontologia, geologia, biologia e antropologia biológica).

Em seguida, analisamos o projeto de renovação das exposições permanentes elaborado na virada do século (2000-2003). Por meio de documentos que apresentam as definições da época, é possível perceber que muitas das críticas que levantamos sobre a exposição aberta ao público eram também feitas pelo próprio corpo social do Museu Nacional. O desejo por uma exposição coesa e articulada já existia, portanto, pelo menos quinze anos antes do incêndio. Infelizmente, tamanho empreendimento não foi possível de ser implementado, principalmente por motivos financeiros.

Após o estudo destes dois primeiros momentos, que revelam as práticas possíveis e as desejadas relacionadas à criação de narrativas de história natural no Museu Nacional no século XXI, empreendemos uma análise sobre a nova proposta de exposição, desenvolvida no contexto de sua reconstrução pós-incêndio. Com isso, foi possível identificar distâncias e aproximações entre os referidos momentos.

Diferente dos demais capítulos da Tese, cuja metodologia aplicada foi a pesquisa descritiva, neste último capítulo desenvolvemos uma análise exploratória fundamentada em grande parte em pesquisa documental, uma vez que nele examinamos um tema inédito. Aqui, foi necessária a coleta e interpretação de dados ainda não publicados. Foi consultado o repositório da Seção de Museologia do Museu Nacional para o acesso a documentos e publicações relativos às exposições de 2018, ao projeto de 2002 e ao projeto atualmente em curso. Pesquisas em notícias, publicações e a visita virtual ao Museu antes de ser atingido pelo fogo, disponível no site do Projeto Google Arts & Culture, também embasam a análise.

É importante destacar que a autora da Tese pertence à comunidade interna do Museu Nacional, museu analisado. Tal fato impactou significativamente a pesquisa, uma vez que a autora participou do processo de renovação das exposições

permanentes em curso no período pós-incêndio. De tal modo, junto aos documentos e demais fontes analisadas, a observação participante natural também foi considerada como método para recolhimento de dados (pesquisa de campo).

Por meio da pesquisa empreendida pudemos averiguar e confirmar a hipótese inicial, que defendia que a proposta de concepção narrativa em desenvolvimento pelo Museu Nacional está mais próxima do paradigma ecossistêmico - uma vez que foi possível reconhecer na narrativa proposta uma série de características deste paradigma que não estavam presentes nas exposições anteriormente abertas ao público: a integração entre diferentes disciplinas, a contextualização e exploração da multidimensionalidade dos fenômenos/objetos expostos, a apresentação de temáticas ambientais e uma abordagem processual dos fenômenos. Como consequência, uma concepção complexa sobre o mundo natural poderá ser aproximada do público, impactando a percepção dos visitantes sobre a realidade.

Analisamos dois dos quatro circuitos de exposição em desenvolvimento. O primeiro, *Universo e Vida*, por ser aquele no qual os temas das ciências naturais têm protagonismo, uma vez que nele são apresentados a evolução da vida e do Planeta. O segundo, *Ambientes do Brasil*, por também apresentar um recorte da realidade que leva em consideração os elementos naturais das localidades representadas, ainda que apresentados em diálogo com elementos socioculturais. Os outros dois circuitos não foram considerados por não terem como objetivo a apresentação de reflexões sobre a realidade natural.

A pesquisa revelou, contudo, que a aproximação com o paradigma ecossistêmico se dá de maneira desigual ao longo dos dois circuitos analisados. Enquanto o Circuito de Ambientes do Brasil é, desde sua fundamentação, construído a partir da inter-relação entre os diferentes elementos da realidade de cada localidade apresentada, congregando os objetos de estudo das ciências naturais e antropológicas em um só quadro reflexivo (o que significa integrar o ser humano aos elementos naturais), no Circuito Universo e Vida, por mais que diferentes características do pensamento ecossistêmico sejam identificadas, ainda é forte a presença da segmentação das especialidades científicas que ocorrem no Museu. Esta é reflexo da estrutura interna da instituição e de como a pesquisa é elaborada no local: como vimos no capítulo anterior, seguindo ainda a lógica de compartimentação em especialidades que se dá no Museu desde o século XIX e que se perpetuou ao longo do século XX.

Equipes formadas por cientistas especializados têm dificuldade de extrapolar o construto das disciplinas modernas que guiaram sua instrução e produção acadêmica.

Se a tomada de decisões sobre o partido narrativo ficarem apenas em suas mãos, a exposição tenderá a ser uma reprodução de livros didáticos ou demais materiais de divulgação científica que tais especialistas dominam, e que não consideram as especificidades da mídia *exposição*. Eles não têm formação para elaborar, coser e entremear narrativas complexas e multidimensionais, que permitem o diálogo inter/transdisciplinar com os demais saberes, essenciais no contexto contemporâneo. A operação narrativa de escolhas, supressões e evidenciações é um criterioso labor que deve ser desempenhado pelos profissionais especializados na comunicação em museus. Assim, será possível propor novas formas de pensar, narrar e representar o Real, por meio de interpretações indagadoras, críticas e poéticas.

No caso do Museu Nacional, observa-se um resultado onde é perceptível a participação de ambos os tipos de profissionais e que, por isso, congrega um importante esforço narrativo de articulação entre temáticas, ao mesmo tempo que ainda reflete de maneira expressiva a estrutura científica da instituição. Desta forma, parte dos circuitos são estruturados segundo a lógica acadêmica (Universo e Vida para as ciências naturais e Diversidade Cultural para as ciências sociais), enquanto que o Circuito Ambientes do Brasil - ao partir de uma proposta inédita para o Museu e transdisciplinar - tem mais flexibilidade para explorar outros olhares sobre o Real. Como resultado, neste circuito é possível dar protagonismo à multidimensionalidade dos fenômenos/objetos apresentados e às relações e inter-retro-ações entre eles e seus contextos, trazendo para o primeiro plano reflexões complexas fundamentais para a sociedade contemporânea.

Como argumentado por nós no capítulo 4, a existência de um circuito mais dedicado às ciências naturais se justifica pela vontade institucional de apresentar ao público o conhecimento científico produzido no Museu e suas respectivas coleções, que obedecem a esta lógica de organização. A solução não é, necessariamente, eliminar as narrativas que exploram essa forma de classificar e compreender os fenômenos do mundo, mas sim considerar como integrar a elas questões atuais relevantes para a população, revelando que o olhar das ciências modernas sobre a realidade é apenas um dos diversos olhares que podemos adotar para pensar nosso lugar no mundo. Acreditamos que a proposta de organização narrativa em diferentes circuitos, cada qual com seu protagonismo específico, possa dar conta de transmitir esta mensagem.

Se por um lado, ao longo da elaboração desta Tese, analisamos o pensamento ecossistêmico como uma tendência que pode beneficiar nossos museus de história natural, por outro, cabe, nessas considerações finais, refletir sobre limitações na sua

aplicação. Trata-se de uma abordagem desenvolvida no contexto do Norte global. Logo, temos que tomar cuidado para entender as especificidades da nossa sociedade, considerando nosso local de fala: a América Latina. Entender essas especificidades permite uma aplicação crítica de tais ideias, possibilitando refletir sobre o pensamento complexo a partir de chaves conceituais e práticas relevantes em nosso contexto: a integração com etno-conhecimentos; a polifonia a partir da valorização da diversidade cultural; a valorização de nossa ancestralidade - entre outras questões que acreditamos estar presentes no Circuito Ambientes do Brasil.

Por ser uma abordagem já há anos desenvolvida, deve ser empregada tendo em mente as atualizações relativas à emergência de novas tecnologias, de novos aspectos da crise global e de teorias que surgiram recentemente. De todo modo, acreditamos que as críticas ao modo de vida ocidental que deram início ao pensamento ecossistêmico continuam válidas, tendo em vista que nosso modo de consumo continua atrelado aos mesmos princípios do lucro e da exploração. Além disso, o modo de produção científica no contexto acadêmico - criticado por esse pensamento - continua estruturado a partir da profunda segmentação de especialidades típica do paradigma mecanicista, num movimento ainda não superado e que, por isso, continua a não dar conta da multidimensionalidade dos diversos aspectos que compõem nossa realidade.

Reforçamos que esta Tese se debruçou sobre o Guia Temático das futuras exposições permanentes do Museu Nacional, material elaborado em 2021. Nos anos posteriores à elaboração do documento, o trabalho de desenvolvimento da exposição continuou em andamento, estando atualmente contratada uma empresa para elaboração do Projeto de Museografia, Comunicação Visual e Acessibilidade Universal para as exposições do Museu. O processo inclui a distribuição dos temas estipulados em cada circuito nos espaços; e a definição do desenho da exposição. Trata-se de uma etapa que envolve diversos profissionais: os museólogos do Museu Nacional, seus cientistas, um diretor criativo, *designers*, arquitetos, gestores e demais especialistas - além de demandar a compatibilização com um grande número de projetos também em elaboração no contexto pós-desastre (arquitetura e restauro do Paço de São Cristóvão, combate a incêndios, climatização, iluminação e outros). Neste complexo cenário, parte do roteiro conceitual concebido pelos especialistas do Museu e por nós analisado nesta tese passou (e ainda passará) por alterações e adequações significativas. Contudo, não iremos nos deter nestas informações por considerarmos que, sendo um projeto ainda não implementado e em andamento, não convém ao momento a sua divulgação.

O perfil multidisciplinar da equipe, embora seja uma vantagem, também apresenta o desafio da conciliação, o que envolve uma negociação considerando diferentes perspectivas e interesses. Sendo um dos maiores projetos culturais já vistos no Brasil, onde o número de agentes envolvidos é impressionante (conforme analisamos ao longo desta Tese), os riscos são inúmeros. Entre eles, o de imposição de decisões e procedimentos desde o alto, quando a comunidade interna não consegue se articular ou não tem força política para pleitear seus interesses e suas escolhas. Outro risco importante é o de desequilíbrio entre as disciplinas envolvidas. Se no início do Projeto de reconstrução a equipe gestora defendia como pilar o tripé arquitetura-conteúdo-museografia, ao longo do seu desenvolvimento nem sempre a compatibilização entre estas tem sido possível. Um exemplo marcante é quando os cronogramas dos projetos não coincidem, como nos casos dos projetos de arquitetura e museografia. Embora ambos sejam fundamentais para o tripé desejado, não foi possível alinhá-los: em 2023 o projeto executivo de arquitetura já estava em desenvolvimento, enquanto o de museografia ainda se encontrava na fase de projeto básico. Tais descompassos impactam o resultado final, uma vez que decisões são tomadas sem o devido alinhamento.

Nesta etapa de desenvolvimento de projeto em que o Museu se encontra, consideramos que seria interessante contar também com o aporte de especialistas de renome nacional e internacional, experientes em narrativas de museus de ciências e de história natural, para que possam contribuir com sua expertise no complexo projeto de renovação das exposições - como Marta Lourenço, Marcio Rangel, Teresa Scheiner, Marília Cury, Cristina Bruno, Marta Marandino, Luciana Sepúlveda, Marcus Granato, Emanuela Ribeiro, Mariana Soler e tantos outros.

Além da contribuição de especialistas, é imperativa a necessidade de envolvimento do público neste processo. Recomendamos a realização de ensaios narrativos, por meio de núcleos-piloto, antes da inauguração completa dos circuitos, de maneira a avaliar a sua aceitação pública, a tempo de perceber os resultados bem-sucedidos e malsucedidos e poder melhor adequar a proposta. Considerando que o prédio do Museu será inaugurado em duas etapas (2026-2028) e que os circuitos por nós analisados só serão abertos ao público no segundo momento, é possível considerar iniciativas de tal natureza para a primeira abertura ou até mesmo para outros espaços, da mesma maneira em que no ano de 2019 (após o incêndio e antes da pandemia) o Museu conseguiu ocupar diferentes instituições da cidade do Rio de Janeiro como forma de manter o vínculo com o público.

Cabe também, nesta conclusão, uma ressalva de que o trabalho de viabilização das exposições não estará resolvido com a elaboração dos roteiros e projetos de cada circuito. As dificuldades de uma reestruturação pós-desastre se impõem em todas as esferas, do emocional dos seus funcionários ao cotidiano de trabalho - ainda não normalizado para todos os setores, devido à falta de espaços e equipamentos; incluem-se aqui a necessidade de articulação política em diferentes níveis para obtenção e gestão de recursos; a restauração do prédio que abrigará as exposições (em curso, mas ainda longe de ser finalizada) e tantos outros desafios.

Neste contexto, lembramos que o Museu Nacional é um museu tradicional ortodoxo, que tipicamente ganha sua materialidade por meio da posse, estudo e exposição de evidências materiais sobre a realidade apresentada; e que teve aproximadamente 80% de coleção afetada ou perdida pelo incêndio. Logo, o roteiro narrativo proposto pelo Guia Temático (2021) foi concebido tendo em conta os objetivos conceituais e temáticos a serem apresentados (museologia das ideias) e não a partir dos objetos, como tradicionalmente era realizado na instituição. Contudo, no próprio documento analisado é evidente a defesa do Museu pelo uso do acervo como principal recurso de comunicação junto ao público; um desejo de manter - mesmo no turbilhão de renovação institucional - a identidade do Museu, muito ligada a seus acervos. Como viabilizar este desejo?

É claro que, tendo se passado mais de cinco anos desde o incêndio, os esforços para a recomposição das coleções são parte notável do trabalho recente de seus curadores. Tais iniciativas também são realizadas por parte da Direção do Museu, que coordena uma campanha de doações - *Recompõe*²⁷³ - divulgada entre parceiros e seguidores do Museu Nacional. Esta campanha já rendeu frutos em âmbito nacional e internacional e divulga em seu site as categorias de objetos/espécimes previstos para cada circuito, assim como as peças já doadas. De toda forma, consideramos que este é o maior desafio desta reconstrução, uma vez que a recomposição de coleções é um trabalho lento, que demorará décadas, enquanto os prazos dos projetos e dos patrocinadores são velozes.

Tal disparidade temporal é uma das características que tornam tão complexa a tarefa de elaborar essas exposições, concebidas para manter o protagonismo do acervo. É fundamental equilibrar esses diferentes ritmos, de maneira a não comprometer a qualidade do resultado final, ao mesmo tempo em que se aproveita as

²⁷³ A campanha foi lançada em setembro de 2021, na ocasião dos três anos do incêndio, e pode ser acompanhada pelo site <https://recompoe.mn.ufrj.br/>. Junto com ela, foi emitida uma “Declaração de compromisso com a recomposição das coleções do Museu Nacional”, também disponível no endereço eletrônico.

oportunidades encontradas. Nesse sentido, parte da estratégia a ser desenvolvida inclui entender os momentos mais adequados para empreender cada ação, uma vez que a doação de acervos - seja por particulares ou outras instituições nacionais e internacionais - não é uma prática simples de ser efetivada: se por um lado, a comoção gerada pode estimular ações de tal natureza, principalmente num momento imediato após o desastre, por outro lado, trata-se de uma responsabilidade que o Museu assume perante a sociedade para com o acervo incorporado e que, por isso, demanda infraestrutura, recursos financeiros e de pessoal que requerem tempo para ser reestabelecidos nesse período pós-incêndio.

Para viabilizar este grande compromisso, é crucial desenvolver estratégias a longo prazo envolvendo políticas públicas, a comunidade científica, as comunidades tradicionais apresentadas nas exposições, os patrocinadores, demais intervenientes e a sociedade em geral. Assim, para que seja possível viabilizar a exposição pretendida, muitas ações serão ainda necessárias. Também é importante considerar que possivelmente os núcleos temáticos estabelecidos serão constantemente atualizados ao longo dos anos, na medida em que a coleção do Museu ganhar robustez; isso demanda um desenho expográfico aberto e flexível, que considere a possibilidade de múltiplos usos.

Finalizando, enfatizamos que o Museu Nacional é uma das mais importantes instituições científicas do Brasil. A forma como ele concebe suas narrativas de história natural influencia o modo como a realidade natural é percebida não só por seu público, mas também por grande parte da comunidade acadêmica do país. Por esse motivo, uma pesquisa como a nossa, que investiga tais operações narrativas, é relevante e pode contribuir para o conhecimento relativo aos museus de história natural e ao discurso científico em exposições.

Observamos em nosso estudo uma vontade do corpo social do Museu de apresentar discursos mais atualizados à população. Porém, como entre o conceber e o executar existe um natural descompasso, cabe ficarmos atentos, para futuramente analisar o quanto da atualização da proposta conceitual e narrativa desenvolvida inicialmente estará de fato presente nas exposições, ao serem inauguradas. Quando este momento chegar, outras pesquisas poderão ser realizadas, com o intuito de averiguar se os objetivos do Museu foram cumpridos; e de avaliar a ressonância das exposições construídas junto aos diferentes públicos.

REFERÊNCIAS

A NOITE ILUSTRADA. 1 de outubro de 1940, p.34.

ADAMS, Frank Dawson. **The birth and development of the geological sciences.** Baltimore: The Williams & Wilkins Company, 1938. Disponível em: <<https://archive.org/details/birthanddevelopm031745mbp/page/n5/mode/2up?view=theater>>. Acesso em: 06 set. 2023.

AGOSTINHO, Michele de Barcelos. A Exposição Antropológica Brasileira de 1882: a sala Lund e a exibição de remanescentes humanos no museu nacional. **Ventilando Acervos, Florianópolis**, v. especial, n. 1, p. 36-48, set. 2019. Disponível em: <<https://ventilandoacervos.museus.gov.br/wp-content/uploads/2020/02/e.-03-A-Exposi%C3%A7%C3%A3o-Antropol%C3%B3gica-Brasileira-de-1882.pdf>>. Acesso em: 27 nov. de 2021.

ALVES, Marilene de Oliveira Alves; MAUÉS, Luiza de Souza. **Relatório da Exposição Nos passos da Humanidade.** Rio de Janeiro: Seção de Museologia, Museu Nacional/UFRJ, [2004]. Documento de trabalho [inédito].

ARANHA FILHO, Jayme Moraes. **Guia da impermanência das exposições:** uma investigação sobre transformações do museu nacional do Rio nos anos 1940. 2011. 1 v. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

ARAUJO, Valdei Lopes de. Prefácio. In: MALERBA, Jurandir (org.). **História & Narrativa:** A ciência e a arte da escrita histórica. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016. p. 7-14.

AZEVEDO, Miriam Della Posta de; LAMA, Eliane Aparecida Del. Conservação de coleções geológicas. **Revista do Instituto de Geociências.** Universidade de São Paulo (USP), Publicação especial, São Paulo, v. 7, p.5-105, jan. 2015.

BADIOU, Alain. **Infinite Thought: Truth and the Return to Philosophy.** Londres: Continuum, 2004.

BARBATO, Luis Fernando Tosta. Natureza, ciência e progresso: a natureza brasileira no debate letrado do IHGB (1839-1845). **Revista do Corpo Discente do Programa de Pós-Graduação de História da UFRGS**, Porto Alegre, v. 2, n. 3, p. 97-114, 03 mar. 2009. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/aedos/article/view/10585/6227>>. Acesso em: 27 nov. 2021.

BONNET, Charles. **Contemplation de la nature.** Tomo I. Amsterdam: Marc Michel Rey, 1764. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65031562/f16.item.texteImage.zoom>>. Acesso em: 31 jul 2023.

CAMERON, Duncan F. **Museums, Systems and Computers.** *Museum International*, [S.L.], v. 66, n. 1-4, p. 39-44, jan. 2014. Informa UK Limited.

CAMERON, Duncan. **The Museum, a Temple or the Forum.** *Curator: The Museum Journal*. 1971. Volume 14, Issue 1 p. 11-24.

CAPRARIO, Joana David de Lima. **A coleção de paleoinvertebrados do Museu Nacional (UFRJ):** Formação, trajetória e utilização em contexto museológico. 2019. 1.v. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio,

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2019.

CARR, David. A narrativa e o mundo real: um argumento a favor da continuidade. In: MALERBA, Jurandir (org.). **História & Narrativa: A ciência e a arte da escrita histórica**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016. cap. 15, p. 229-247.

CARR, David. Entendendo direito a estória: a narrativa e o conhecimento histórico. In: MALERBA, Jurandir (org.). **História & Narrativa: A ciência e a arte da escrita histórica**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016. cap. 16, p. 249-263.

CARVALHO, José Carlos de. **Meteorito de Bendegó: Relatório** apresentado ao Ministério da Agricultura, Commercio e Obras Publicas e a Sociedade de Geographia do Rio de Janeiro sobre a remoção do meteorito de Bendegó do sertão da província da Bahia para o Museu Nacional. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1888.

CAUNE, Jeane. **Cultura e comunicação: convergências teóricas e lugares de mediação**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

CAVALCANTI, Amanda; SCHEINER, Teresa. **Reflexões sobre a relação espaço-exposição: o caso do Museu Nacional/UFRJ**. 2024 [inédito].

CAVALCANTI, Nireu. **O Rio de Janeiro Setecentista**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2004.

CERAVOLO, Suely Moraes. O Museu do Estado da Bahia, entre ideais e realidades (1918 a 1959). **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, [S.L.], v. 19, n. 1, p. 189-246, jun. 2011. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5547/7077>>. Acesso em: 25 nov. 2021.

CHAGAS, Mário. **A imaginação museal - Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro**. Originalmente tese (doutorado) defendida no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPCIS) da UERJ, 2003. MinC/IBRAM: Rio de Janeiro, 2009.

CONGREGAÇÃO DO MUSEU NACIONAL/UFRJ. Ata da Reunião de Congregação nº 1.141ª. 25 jan. 2019.

CONGREGAÇÃO DO MUSEU NACIONAL/UFRJ. Ata da Reunião de Congregação nº 1.146ª. 28 jun. 2019.

COORDENAÇÃO DE NOVAS EXPOSIÇÕES/ COMITÊ CURATORIAL/ MUSEU NACIONAL/UFRJ. **Guia Temático: Novas Exposições de longa duração do Museu Nacional/UFRJ**. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, novembro de 2021. Documento de trabalho [inédito].

COORDENAÇÃO DE NOVAS EXPOSIÇÕES/ COMITÊ CURATORIAL/ MUSEU NACIONAL/UFRJ. **Guia Temático Simplificado**. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, outubro de 2020. Documento de trabalho [inédito].

CURY, Marília Xavier. Comunicação museológica em museu universitário: pesquisa e aplicação no Museu de Arqueologia e Etnologia-USP. **Revista CPC**. São Paulo, n.3, p. 69-90, nov. 2006/abr. 2007.

CURY, Marília Xavier. **Comunicação museológica**: Uma perspectiva teórica e metodológica de recepção. 2005. 366 p. Tese (Doutorado) em Ciências da Comunicação, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CURY, Marília Xavier. **Exposição**: concepção, montagem e avaliação. São Paulo: Annablume, 2005.

D'ALMEIDA, José Mario; DANTAS, Regina Maria Macedo Costa. Casa dos pássaros, precursor de um museu de história natural ou apenas local de preparação de material zoológico a ser enviado para Portugal. **Interdisciplinaridade em Revista**. Rio de Janeiro: v. 1, n. 3, s.p., 28 nov. 2019. Disponível em: <http://revistas.hcte.ufrj.br/index.php/interdisciplinaridadeemrevista/article/view/10>. Acesso em: 25 nov. 2021.

DANTAS, Regina Maria Macedo Costa. **A Casa do Imperador**: do Paço de São Cristóvão ao museu nacional. 2007. 298 f. Dissertação (Mestrado) - Memória Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <http://www.memoriasocial.pro.br/documentos/Disserta%C3%A7%C3%B5es/Diss210.pdf>. Acesso em: 27 nov. 2021.

DARWIN, Charles Robert. **Notebook B: [Transmutation of species]**. 1837. Disponível em: <http://darwin-online.org.uk/content/frameset?itemID=CUL-DAR121.-&viewtype=side&pageseq=1/>. Acesso em: 02 ago. 2023.

DAVALLON, Jean. Comunicação e sociedade: pensar a concepção da exposição. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano; BENCHETRIT, Sarah Fassa. **Museus e comunicação: exposições como objeto de estudo**. Livros do Museu Histórico Nacional: Rio de Janeiro, 2010.

DAVALLON, Jean. *Cultiver la science au musée?* In: SCHIELE, Bernard; KOSTER, Emlyn (org.). **La révolution de la muséologie des sciences - vers les musées du XXI^e siècle?** Lyon: Presses Universitaires de Lyon/Éditions Multimondes, 1998.

DAVALLON, Jean. **L'Exposition à l'œuvre: Stratégies de communication et médiation symbolique**. Paris: L'Harmattan, 1999.

DAVALLON, Jean; GRANDMONT, Gérald; SCHIELE, Bernard. **L'environnement entre au musée**. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1992.

DEAN, David. **Museum Exhibition: Theory and Practice**. London & New York: Routledge, 2002.

DEBRET, Jean Baptiste. *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*. Paris: Firmin Didot Frères, Imprimeurs de L'Institut de France. 1839. Tomo 3. Disponível em: https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon326378/icon326378.htm. Acesso em: 05 jan. 2024.

DELOCHE, Bernard. *Communication*. In: DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Dir.). **Dictionnaire encyclopédique de muséologie**. Paris: Armand Colin, 2011.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Dir.). **Dictionnaire encyclopédique de muséologie**. Paris: Armand Colin, 2011.

DIAS, Bruno. Esboço de uma História da Pesquisa Científica no Museu Nacional. In: ESCRITÓRIO TÉCNICO-CIENTÍFICO/ MUSEU NACIONAL/UFRJ (BRASIL). **Projeto da Nova Exposição do Museu Nacional/UFRJ: Conceito**. 2002.

DROTNER, Kirsten; SCHRODER, Kim Christian. Introduction. In: _____. **Museum Communication and Social Media: The Connected Museum**. New York & London: Routledge, 2013, p. 1-14.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. O Museu Nacional: ciência e educação numa história institucional brasileira. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 25, n. 53, p. 359-384, abr. 2019. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ha/a/HL6gTrhrXRgZv3HZ4F6dpYq/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 26 nov. 2021.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

ELMIR, Cláudio Pereira. O enredo como categoria e como método de análise. In: MALERBA, Jurandir (org.). **História & Narrativa: A ciência e a arte da escrita histórica**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016. cap. 13, p. 193-211.

ENNES, Elisa Guimarães. **A narrativa na exposição museológica**. Trabalho apresentado para a disciplina “O lugar do narrativo na mídia visual: temporalidade paralela”. Programa de Pós-graduação em Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro PUC-Rio. 2003. Disponível em: <<https://baixardoc.com/preview/a-narrativa-na-exposiao-museologica-5c6872d35fc39>> Acesso em: 20 maio 2023.

ENNES, Elisa Guimarães. **Espaço Construído: O Museu e suas exposições**. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2008.

ESCRITÓRIO TÉCNICO-CIENTÍFICO/ MUSEU NACIONAL/UFRJ. **Nova Exposição do Museu Nacional**: Programa de Revitalização do Museu Nacional/UFRJ. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, 2003a.

ESCRITÓRIO TÉCNICO-CIENTÍFICO/ MUSEU NACIONAL/UFRJ. **Projeto da Nova Exposição do Museu Nacional/UFRJ**: Administração (relatório de atividades). Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, 2002a.

ESCRITÓRIO TÉCNICO-CIENTÍFICO/ MUSEU NACIONAL/UFRJ. **Projeto da Nova Exposição do Museu Nacional/UFRJ**: Anteprojeto da nova exposição do Museu Nacional - Arquitetura (relatório de atividades). Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, 2003b.

ESCRITÓRIO TÉCNICO-CIENTÍFICO/ MUSEU NACIONAL/UFRJ. **Projeto da Nova Exposição do Museu Nacional/UFRJ**: Anteprojeto da nova exposição do Museu Nacional - Conceito e Museografia (relatório de atividades). Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, 2003c.

ESCRITÓRIO TÉCNICO-CIENTÍFICO/ MUSEU NACIONAL/UFRJ. **Projeto da Nova Exposição do Museu Nacional/UFRJ**: Arquitetura e Design (relatório de atividades). Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, 2002b.

ESCRITÓRIO TÉCNICO-CIENTÍFICO/ MUSEU NACIONAL/UFRJ. **Projeto da Nova Exposição do Museu Nacional/UFRJ**: Conceito (relatório de atividades). Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, 2002c.

ESTRADA, Adrian Alvarez. **Os fundamentos da teoria da complexidade em Edgar Morin**. Akrópolis Umuarama, v.17, n.2, p.85-90, abr./jun. 2009.

EWBANK, Cecília de Oliveira. Antropólogos, curadores de museus e museografia: durante a gestão de Heloísa Alberto Torres no museu nacional (1938-1955). **Musas** - Revista brasileira de museus e museologia, [s. l], v. 8, n. 13, p. 8-22, 2018. Disponível em: <<https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2018/10/revista-musas-n8.pdf>>. Acesso em: 25 nov. 2021.

FARIA, Luiz de Castro. **As exposições de antropologia e arqueologia do Museu Nacional**. Rio de Janeiro: Departamento da Imprensa Nacional, 1949.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 3a. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes; 2000.

G1. **Desfile da Imperatriz Leopoldinense; veja fotos**. 13 de fevereiro de 2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2018/noticia/desfile-da-imperatriz-leopoldinense-veja-fotos.ghtml>>. Acesso em: 25 nov. 2021

GAZETA DE NOTÍCIAS. 20 de fevereiro de 1890, p.1.

GAZETA DE NOTÍCIAS. 26 de fevereiro de 1892, p.2.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. 28 de abril de 1821, p.4.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2007.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008

GIORDAN, André. *Concevoir le musée à partir d'apprendre et de comprendre*. In: SCHIELE, Bernard; KOSTER, Emlyn (org.). **La révolution de la muséologie des sciences - vers les musées du XXIe siècle?** Lyon: Presses Universitaires de Lyon/Éditions Multimondes, 1998.

GIRAULT, Yves; VAN-PRAËT, Michel (dir). **MuséoMuséum: 20 ans d'enseignement de la muséologie au muséum national d'Histoire naturelle**. Paris: OCIM/ Muséum National d'Histoire Naturelle, 2012.

GONÇALVES, Carlos Walter Porto. **Os (des)caminhos do Meio Ambiente**. São Paulo: Contexto, 2006.

GRANATO, Marcus; LOURENÇO, Marta C. O Patrimônio científico do Brasil e de Portugal: uma introdução. In: _____. **Coleções científicas de instituições luso-brasileiras**: Patrimônio a ser descoberto. Rio de Janeiro: MAST/MCT, 2010. Disponível em: <https://www2.ufjf.br/farmacia/wp-content/uploads/sites/161/2009/01/colecoes_cientificas_luso_brasileiras_patrimonio_a_ser_descoberto.pdf>. Acesso em: 21 set 2023.

GUIMARÃES, Carlos Gabriel. O negócio do tráfico negreiro de João Rodrigues Pereira de Almeida, o Barão de Ubá, e da firma Joaquim Pereira de Almeida, em Moçambique, c.1808 - 1829. **Africana Studia**. Porto: Universidade do Porto, n. 27, p. 65-76, 2016.

Disponível em:

<https://www.researchgate.net/publication/339782582_O_negocio_do_trafico_negreiro_de_Joao_Rodrigues_Pereira_de_Almeida_o_Barao_de_Uba_e_da_firma_Joaquim_Pereira_de_Almeida_em_Mocambique_c1808_-_1829>. Acesso em: 25 nov. 2021.

HAECKEL, Ernst. **Anthopogenie oder enteickelungsgeschichte des menschen: keimes und stammes-geschichte**. Parte 2: *stammesgeschichte oder phylogenie*.

Leipzig: Editora de Wilhelm Engelmann, 1891. Disponível em:

<<https://archive.org/details/anthropogenieode02haec/page/n9/mode/1up?view=theater>>. Acesso em: 02 ago. 2023.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. **El museo como espacio de comunicación**. Gijón: Ediciones Trea, 1998.

ICOM. **Chauncey Jerome Hamlin** (biografia). Disponível em:

<<https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/1017.pdf>>. Acesso em: 25 nov. 2021.

ICOM. **ICOM Statutes (1974): adopted by the 11th General Assembly**. Copenhagen, Denmark: 14 jun. 1974.

IMPERATO, Ferrante. **Dell'istoria natvrale di Ferrante Imperato napolitano libri XXVIII: nella qvale ordinatamente si tratta della diuversa condition di miniere e pietre, con alcune historie di piante & animali, sin'hora non date in luce**. Nápoles: Stamparia à Porta Reale, por Costantino Vitale, 1599. Disponível em:

<<https://www.biodiversitylibrary.org/item/183177#page/5/mode/1up>>. Acesso em: 11 ago 2023.

INSTITUTO CULTURAL SAFRA. **Museu Nacional/UFRJ**. Rio de Janeiro: MN/São Paulo: Instituto Cultural Banco Safra, 2007.

INSTRUÇÃO para os viajantes e empregados nas colônias sobre a maneira de colher, conservar e remetter os objectos de História Natural. Arranjada pela administração do Real Museu de História Natural de Paris. Traduzida por ordem de Sua Majestade Fidelissima, expedida pelo excellentissimo Ministro e Secretario d'Estado dos Negócios do Reino do original Francez impresso em 1818. Augmentada, em notas, de muitas das instrucções aos correspondentes da Academia Real das Sciencias de Lisboa, impressas em 1781; e precedidas de algumas reflexões sôbre a História Natural do Brazil, e estabelecimento do Museu e Jardim Botânico em a Côte do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, na Impressão Régia, 1819.

JACOBI, Daniel. *A propósito del dialogismo en los museos. The Dialogic Museum and the Visitor Experience / Le Musée Dialogique et l'Experience du visiteur / El Museo Dialógico y la experiencia del visitante*. ICOM/ ICOFOM. ICOFOM STUDY SERIES - ISS 40. Taiwan: Council for Cultural Affairs, Executive Yuan and the Chinese Association of Museums, 2011, p. 21-22.

JORNAL DO BRASIL. 13 de abril de 1947, p.8.

JORNAL DO BRASIL. 17 de julho de 1941, p.5.

JORNAL DO COMMERCIO. 21 de setembro de 1895, p.2.

JULIÃO, Letícia. **Enredos museais e intrigas da nacionalidade: museus e identidade nacional no Brasil**. 2008. 322 f. Tese (Doutorado) - História, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp099098.pdf>. Acesso em: 27 nov. 2021.

JÜRGENS, Paul. O Museu Nacional e suas exposições: 1821-2001. In: ESCRITÓRIO TÉCNICO-CIENTÍFICO/ MUSEU NACIONAL/UFRJ. **Projeto da Nova Exposição do Museu Nacional/UFRJ: Conceito**. 2002.

KILBY, Patrick. *The Strength of Networks the Local NGO Response to the tsunami in India*. **Disasters**, vol. 32, nº1, 2008, p.120-130.

KOSTER, Emlyn. *Vers une éducation scientifique et technique permanente*. In: SCHIELE, Bernard; KOSTER, Emlyn (org.). **La révolution de la muséologie des sciences - vers les musées du XXI^e siècle?** Lyon: Presses Universitaires de Lyon/Éditions Multimondes, 1998.

KUNZLER, Josiane. **A Paleontologia no Museu Nacional: passado, presente e futuro**. [2021]. Documento de trabalho [inédito].

LACERDA, João Batista de. **Fastos do Museu Nacional do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1905.

LAISSUS, Yves. **Le Muséum national d'histoire naturelle**. Paris: Gallimard, 1995.

LEWESTEIN, Bruce V.; ALLISON-BRUNNELL, Steven. *Au service simultané du public et des scientifiques*. In: SCHIELE, Bernard; KOSTER, Emlyn (org.). **La révolution de la muséologie des sciences - vers les musées du XXI^e siècle?** Lyon: Presses Universitaires de Lyon/Éditions Multimondes, 1998.

LIMA, Diana Farjalla Correia. **Musealização: um juízo/uma atitude do campo da museologia integrando musealidade e museália**. *Ciência da Informação*, Brasília, DF, v. 42, n. 3, p. 379-398, set./dez. 2013.

LINNÆI, Caroli. **Systema Naturæ Per Regna Tria Naturæ, Secundum Classes, Ordines, Genera, Species, Cum Characteribus, Differentiis, Synonymis, Locis**. Tomus I. Editio Decima, Reformata. Holmiæ (Stockholm): Laurentii Salvii, 1758. Disponível em: <https://www.biodiversitylibrary.org/page/727407>. Acesso em: 30 jul 2023.

LOPES, Maria Margaret. **O Brasil descobre a pesquisa científica - os museus e as ciências naturais no século XIX**. Brasília: Universidade de Brasília, 2009.

LOPES, Paulo Fernando de Carvalho. **Negociando Sentidos, Articulando Lugares: o modelo semiológico-discursivo nas teorias da comunicação e do jornalismo**. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

LOPES, Sônia Godoy Bueno Carvalho; HO, Fanly Fungyi Chow. **Panorama histórico da classificação dos seres vivos e os grandes grupos dentro da proposta atual de classificação**. 1 TÓPICO. Licenciatura em Ciências. USP/ Univesp, s.d. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/979161/mod_resource/content/1/Bio_Filogenia_top01.pdf. Acesso em: 01 ago. 2023.

LOURENÇO, Marta Catarino. ***Between two worlds: The distinct nature and contemporary significance of university museums and collections in Europe***. 2005. 432 f. Tese (Doutorado) - *Conservatoire national des arts et métiers, École doctorale technologique et professionnelle*, Paris, 2005. Disponível em: <<https://webpages.ciencias.ulisboa.pt/~mclourenco/chapters/MCL2005.pdf>>. Acesso em: 25 nov. 2021.

MACHADO JR., Cláudio de Sá. **Museu e Museologia**. *Educar em Revista*, Curitiba, Brasil, n. 58, p. 289-294, out./dez. 2015.

MACHADO, Guilherme de Almeida. **Exposição "Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive"**: implicações e ressonâncias. 1 v. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2022.

MAIRESSE, François. *Muséalisation*. in: DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Dir.). **Dictionnaire encyclopédique de muséologie**. Paris: Armand Colin, 2011.

MAIRESSE, François; DESVALLÉES, André. **Vers une redéfinition du musée?** Paris: L'Harmattan, 2007.

MARANDINO, Martha. **Museus de Ciências como Espaços de Educação. Museus: dos Gabinetes de Curiosidades à Museologia Moderna**. Belo Horizonte: Argumentum, 2005, p. 165-176.

MARANDINO, Martha. **O Conhecimento Biológico nas Exposições de Museus de Ciências**: análise do processo de construção do discurso expositivo. Tese (Doutorado) Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. Disponível em: <http://www.geenf.fe.usp.br/v2/wp-content/uploads/2012/09/marandino_2001.pdf>. Acesso em: 30 set. 2023.

MARANDINO, Martha. **Os Textos nos Museus de Ciências**: análise do discurso em bioexposições. In: III Encontro Nacional de Pesquisa em Educação em Ciências, 2001, Atibaia. Atas III Encontro Nacional de Pesquisa em Educação em Ciências. Atibaia: ENPEC, 2001.

MARANDINO, Martha. Transposição ou recontextualização? Sobre a produção de saberes na educação em museus de ciências. In: **Revista Brasileira de Educação**, v. 26, 2004.

MARÇAL. Alessandra de Oliveira. **A Realidade Aumentada como ferramenta de mediação**: análise crítica de sua aplicação no Museu Histórico Nacional. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2018.

MARTINEZ, Paulo Henrique. A nação pela pedra: coleções de paleontologia no Brasil, 1836-1844. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, v. 19, n. 4, p. 1155-1170, dez. 2012. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/hcsm/a/fpQgCsLRqXhyF3Mq4FGkKTP/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 27 nov. 2021.

MARTINS, Edina Maria Pereira; BARBOSA, Bianca Scofano; ALVES, Ana Carolina Martins. **Relatório da Exposição No Tempo em que o Brasil era mar**: O mundo há 400 milhões de anos visto a partir dos fósseis da Coleção do Museu Nacional. Rio de

Janeiro: Seção de Museologia, Museu Nacional/UFRJ, 2017. Documento de trabalho [inédito].

MARTINS, Edina Maria Pereira; CABRAL, Beatrice. **Relatório da Exposição Meteoritos - da Gênese ao Apocalipse**. Rio de Janeiro: Seção de Museologia, Museu Nacional/UFRJ, 2015. Documento de trabalho [inédito].

MARTINS, Edina Maria Pereira; CARVALHOSA, Bárbara; GITSIN, Paulo Victor. **Relatório da Exposição Arte com Dinossauros**. Rio de Janeiro: Seção de Museologia, Museu Nacional/UFRJ, 2015. Documento de trabalho [inédito].

MARTINS, Edina Maria Pereira; SIMAS, Eliana. **Relatório da Exposição Aves do Museu Nacional**. Rio de Janeiro: Seção de Museologia, Museu Nacional/UFRJ, 2012. Documento de trabalho [inédito].

MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. **História das teorias da comunicação**. 8. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

McLUHAN, Marshall; PARKER, Harley; BARZUN, Jacques. **Le musée non linéaire: Exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public par le musée**. Lyon: Aléas Éditeur, 2008.

MENDONÇA, Alba Valéria. Imperatriz Leopoldinense: veja a letra e ouça o samba-enredo do carnaval 2018. G1 Rio, 04 de novembro de 2017. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2018/noticia/imperatriz-leopoldinense-veja-a-letra-do-samba-enredo-para-o-carnaval-2018.ghtml>>. Acesso em: 25 nov. 2021.

MILIOLI, G. O pensamento ecossistêmico para uma visão de sociedade e natureza e para o gerenciamento integrado de recursos. **Desenvolvimento e Meio Ambiente**, n.15, p.75-87, jan./jun. 2007. Editora UFPR.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 21. ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2002, p. 9-29.

MONTPETIT, Raymond. *Du science center à l'interprétation sociale des sciences et techniques*. In: SCHIELE, Bernard; KOSTER, Emlyn (org.). **La révolution de la muséologie des sciences - vers les musées du XXI^e siècle?** Lyon: Presses Universitaires de Lyon/Éditions Multimondes, 1998.

MORAES, Julia Nolasco Leitão de. **Museu, informação artística e "poesia das coisas"**: a divulgação artística em museus de arte. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Instituto Brasileiro em Ciência da Informação/IBICT, Escola de Comunicação-Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ, Rio de Janeiro, 2014.

MORAIS, Hugo Arruda de. Michel Foucault e o discurso: As implicações teórico-metodológicas da análise do discurso a partir das perspectivas da arqueologia do saber e da genealogia do poder. **Revista Movimentos Sociais e Dinâmicas Espaciais**, Recife, v. 6, ed. 2, p. 183-196, 2017.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. 27. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2021.

MORIN, Edgar. **Ciência com Consciência**. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MORIN, Edgar. **Ensinar a viver**: manifesto para mudar a educação. Porto Alegre: Sulina, 2015.

MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. 4. ed. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2001.

MOROSINI, Marília Costa. A Pós-graduação no Brasil: formação e desafios. **Raes - Revista Argentina de Educación Superior**, v. 1, n. 1, p. 125-152, nov. 2009. Disponível em: <<http://flacso.redelivre.org.br/files/2012/07/518.pdf>>. Acesso em: 25 nov. 2021.

Mundo Lusíada. **No Rio, Museu Nacional exhibe coleção de minerais da Família Real portuguesa**. 19 dez. 2017. Disponível em: <<https://www.mundolusiada.com.br/cultura/no-rio-museu-nacional-exibe-colecao-de-minerais-da-familia-real-portuguesa/>>. Acesso em: 20 nov. 2023.

MUSEU NACIONAL/UFRJ. **Entrevista**: Thereza Baumann e sua luz especial na Museologia do Museu Nacional. HARPIA: Boletim interno do Museu Nacional/UFRJ. Ed. nº10, maio 2022. Disponível em: <<https://harpia.mn.ufrj.br/thereza/>>. Acesso em: 05 jan. 2023.

MUSEU NACIONAL/UFRJ. **O Museu Nacional**: Orgulho e desafio do Brasil. Plano resumido de expansão predial e recuperação do Paço de São Cristóvão. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, 2013. Disponível em: <https://museunacional.ufrj.br/200_anos/doc/MN%20plano%20de%20expans%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 03 jan. 2024.

MUSEU NACIONAL/UFRJ. **Programa de Revitalização do Museu Nacional**. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, 22 de outubro de 2003.

MUSEU NACIONAL/UFRJ. **Regimento do Museu Nacional**. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, 1971. Disponível em: <<https://obrasraras.museunacional.ufrj.br/o/regmn/RegMN.pdf>>. Acesso em: 25 nov. 2021.

MUSEU NACIONAL/UFRJ. **Regimento**. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1958. Disponível em: <<https://obrasraras.museunacional.ufrj.br/o/regmn1958/regmn1958.pdf>>. Acesso em: 25 nov. 2021.

MUSEU NACIONAL/UFRJ. **Relatório Anual do Museu Nacional 2018**. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, 2019.

MUSEU NACIONAL/UFRJ. **Relatório Anual do Museu Nacional 2019**. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, 2020.

MUSEU NACIONAL/UFRJ. **Restauração do Palácio Imperial da Quinta da Boa Vista, Museu Nacional**. Seminário Franco-Brasileiro: propostas e recomendações. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, 1995.

NETTO, Ladislau. **Investigações históricas e científicas sobre o Museu imperial e nacional do Rio de Janeiro**: acompanhadas de uma breve notícia de suas colecções e publicadas por ordem do ministerio da agricultura. Rio de Janeiro: Instituto Philomatico, 1870.

O PAIZ. 25 de julho de 1892, p.1.

O PAIZ. 25 maio de 1900, p.1.

ODY, Leandro Carlos. **Teoria e história na Geologia**. Dissertação (Mestrado) Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/102454/212376.pdf?sequence=1>. Acesso em: 01 ago. 2023.

OI FUTURO; CONSUMOTECA. **Museus - Narrativas para o futuro**. Consumoteca, 2019.

PAIS, José Alberto. **Das pobres colônias ricas à rica metrópole pobre: a formação das Coleções Zoológicas Vivas Reais em Portugal durante o século XVIII**. 2018. 1.v. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2018.

PAIS, José Alberto. **Jardim Zoológico: Desafios para a aplicação do conceito de Museu aos espaços de exposição de organismos vivos**. 1 v. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2013. Orientação: T. Scheiner.

PALIN, R.M., SANTOSH, M. **Plate Tectonics: What, where, why, and when?** Gondwana Research, v. 100, p. 3-24, dez. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.gr.2020.11.001>. Acesso em: 07 ago. 2023.

PIRES, Débora de Oliveira (Org.). **200 anos do Museu Nacional**. Rio de Janeiro: Associação Amigos do Museu Nacional, 2017.

PRESTES, Maria Elice Brzezinski. **A biologia experimental de Lazzaro Spallanzani (1729-1799)**. Tese (Doutorado) Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/281375309_A_biologia_experimental_de_Lazzaro_Spallanzani_1729-1799. Acesso em: 31 jul. 2023.

PROJETO CORAL VIVO; PETROBRÁS. **Expedição Coral** (catálogo de exposição). [2018]. Disponível em: https://coralvivo.org.br/wp-content/uploads/2022/07/Catalogo-Expedicao-Coral-1865-2018_V2.pdf. Acesso em 20 dez 2023.

RANGEL, Marcio Ferreira. A museologia no mundo contemporâneo. **Ciência da Informação**, Brasília, DF, v. 42 n. 3, p.408-418, set./dez. 2013.

RAPOSO, Marcos; SALLES, Leandro. **Projeto museográfico para a abertura da “Sala da Baleia”**. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, 2017. Documento de trabalho [inédito].

RENET, Sandrine. Comment ethnographier un désastre ? In: _____. **Anthropologie d'une catastrophe**. Les coulées de boue de 1999 au Venezuela. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 114-119. Disponível em: <https://books.openedition.org/psn/1192>. Acesso em: 26 dez 2023.

REZZUTTI, Paulo. **D. Leopoldina: a história não contada**. A mulher que arquitetou a independência do Brasil. São Paulo: Editora Leya, 2019.

- RICHARDSON, Katherine et al. *Earth beyond six of nine planetary boundaries*. **Science**, v. 9 issue 37, (s.p.), 13 set. 2023. Disponível em: <<https://www.science.org/doi/10.1126/sciadv.adh2458>>. Acesso em: 27 set. 2023.
- ROCKSTROM, Johan et al. *A safe operating space for humanity*. **Nature**, v. 461, p. 472-475, 2009.
- ROSA, Aparecida Joaquina de Oliveira; LOPES, Rodolfo Franco Lemos. **Relatório da Exposição Celacanto**. Rio de Janeiro: Seção de Museologia, Museu Nacional/UFRJ, 2018. Documento de trabalho [inédito].
- RUSCONI, Norma. *Los museos y las nuevas tecnologías: inmersión, navegación o interacción ? Museology and Presentation: Original or Virtual / Museologie et présentation : original ou virtuel ? / Museología y presentación: ¿original o virtual? / Museologia e apresentação: original ou virtual? / Museologie und Präsentation: original oder virtuell?*. ICOM/ICOFOM. ICOFOM STUDY SERIES - ISS 33b. Cuenca / Ecuador and Galápagos Islands, 2002. p. 83-87.
- RÜSEN, Jörn. *Narração histórica: fundações, tipos, razão*. In: MALERBA, Jurandir (org.). **História & Narrativa: A ciência e a arte da escrita histórica**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016. cap. 3, p. 45-57.
- SÁ, Ivan Coelho de; e SIQUEIRA, Graciele Karine. **Curso de Museus - MHN, 1932-1978: Alunos, Graduandos e Atuação Profissional**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2007.
- SANDERSON, Michael. *Phylogenetic Signal in the Eukaryotic Tree of Life*. **Science**, vol 321, Issue 5885, pp. 121-123, 4 jul. 2008. Disponível em: <<https://www.science.org/doi/10.1126/science.1154449#tab-contributors>>. Acesso em: 02 ago. 2023.
- SANTAELLA, Lucia. **O que é Semiótica**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1983. (Coleção Primeiros Passos)
- SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.
- SCHÄRER, Martin R. *The role of the object: theoretical approach and a practical example*. **The Language of Exhibitions / Le Langage de l'exposition**. ICOM/ICOFOM. ICOFOM STUDY SERIES - ISS 19. Vevey, Switzerland, 1991. p.99-106.
- SCHÄRER, Martin R. *Things + ideas + musealization = Heritage: a museological approach*. **Revista Museologia e Patrimônio**, v.2, n.1, 2009.
- SCHEINER, Teresa. **Apolo e Dioniso no Templo das Musas: Museu - gênese, idéia e representações em sistemas de pensamento da sociedade ocidental**. Dissertação (Mestrado) em Comunicação, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.
- SCHEINER, Teresa. *As bases ontológicas do Museu e da Museologia*. **Symposium Museology and Philosophy / Muséologie et Philosophie / Museología y Filosofía / Museologia e Filosofia / Museologie und Philosophie**. ICOM/ ICOFOM. ICOFOM STUDY SERIES - ISS 31. Munich, Germany: Museums-Pädagogisches Zentrum, 1999. p. 103-173.

SCHEINER, Teresa. Conceitos, Termos e Linguagens da Museologia: novas abordagens. In: FREIRE, Isa M.; ALVARES, Lilian M. A. R.; BARACHO, Renata M.; ALMEIDA, Mauricio B.; CENDON, Beatriz V.; MACULAN, Benildes C. M. S. (Org.) **Anais do XXV ENANCIB**. UFMG, ANCIB, 2014. p. 4644-4663.

SCHEINER, Teresa. Criando realidades através de exposições. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia penha dos (Org.). **Discutindo Exposições: conceito, construção e avaliação**. (MAST Colloquia 8). Rio de Janeiro: MAST, 2006. p.7-37.

SCHEINER, Teresa. Museologia e apresentação da realidade. In: ICOM/ ICOFOM. **Actas del XI Encuentro del ICOFOM LAM - Museología y presentación: ¿Original/real o virtual?** Rio de Janeiro: Tacnet Cultural Ltda., 2003. p. 96-105.

SCHEINER, Teresa. Museologia, Identidades, Desenvolvimento Sustentável: estratégias discursivas. In: ICOM/ICOFOM/ICOFOM LAM. **Anais do IX Encontro Regional do ICOFOM LAM/II EIE**. RJ: Tacnet Cultural Ltda., maio 2000.

SCHEINER, Teresa. *Museos 4.0: potencia, usos y desusos de las TICs para la interconexión en museos*. In: ICOM/ ICOFOM. **Anales del XXVI encuentro del ICOFOM LAM: Organismos museológicos hiperconectados. Museología, educación y acción cultural**. 1a. ed. Paris, França: ICOM. ICOFOM, 2021, v.1, p. 192-218.

SCHEINER, Teresa. *Museum and Museology: changing roles - or changing paradigms?* **Museums, Museology and Global Communications / Musées, Muséologie et Communication Globale / Museos, Museología y Comunicación Global**. ICOM/ICOFOM. ICOFOM STUDY SERIES - ISS 37. Changsha, China, 2008. p.81-89.

SCHEINER, Teresa. *Museums and Exhibitions: appointments for a theory of feelings*. **The Language of Exhibitions / Le Langage de l'exposition**. ICOM/ICOFOM. ICOFOM STUDY SERIES - ISS 19. Vevey, Switzerland, 1991. p.109-113.

SCHEINER, Teresa. *Object-document. Object-argument. Object-instrument*. **Symposium Object - document?** ICOM/ICOFOM. ICOFOM Study Series - ISS 23. Beijing, 1994. p. 39-46.

SCHEINER, Teresa. Sobre Ciência, Tecnologia, Patrimônio e Museus. In: GRANATO, M., RIBEIRO, E., ARAUJO, B. (Org.). **Cadernos do Patrimônio de C&T: epistemologia e políticas**. 1a. ed. Recife: UFPE, 2020, v. 1, p. 11-42.

SCHIELE, Bernard. *Les silences de la muséologie?* In: SCHIELE, Bernard; KOSTER, Emlyn (org.). **La révolution de la muséologie des sciences - vers les musées du XXIe siècle?** Lyon: Presses Universitaires de Lyon/Éditions Multimondes, 1998.

SCHIELE, Bernard. *Science museums and science centres*. In: BUCCHI, Massimiano; TRENCH, Brian (ed). **Handbook of public communication of science and technology**. Taylor & Francis e-Library, 2008.

SCHIELE, Bernard; KOSTER, Emlyn (org.). *Nouvelles approches*. In: **La révolution de la muséologie des sciences - vers les musées du XXIe siècle?** Lyon: Presses Universitaires de Lyon/Éditions Multimondes, 1998.

SCHIELE, Bernard; KOSTER, Emlyn. **La Révolution De La Muséologie Des Sciences: Vers Les Musées Du Xxie Siècle?** Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1998.

SCIENCE MUSEUM. **A Brief History of the Science Museum.** (s.d.). Disponível em: <<https://www.sciencemuseum.org.uk/sites/default/files/2017-10/science-museum-history.pdf>>. Acesso em 22 ago. 2023.

SEÇÃO DE MUSEOLOGIA DO MUSEU NACIONAL - SEMU/MN/UFRJ. **Caderno de campo:** Projeto de Exposição de Longa Duração. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, 2019-2020. Documento de trabalho [inédito].

SEÇÃO DE MUSEOLOGIA DO MUSEU NACIONAL - SEMU/MN/UFRJ. **Futuras exposições do Museu Nacional/UFRJ:** Princípios, estratégias e circuitos. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, dezembro de 2019. Documento de trabalho [inédito].

SEÇÃO DE MUSEOLOGIA DO MUSEU NACIONAL - SEMU/MN/UFRJ. **Perspectivas para os próximos anos.** Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, 2018. Documento de trabalho [inédito].

SEÇÃO DE MUSEOLOGIA DO MUSEU NACIONAL - SEMU/MN/UFRJ. **Relatório de prioridades expositivas.** Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, s.d.. Documento de trabalho [inédito].

SEÇÃO DE MUSEOLOGIA/ Museu Nacional/ UFRJ (org). **Os diretores do Museu Nacional/UFRJ.** Relatório. Rio de Janeiro, 2007/2008.

SEREJO, Cristiana S. (editora). **Museu Nacional. Panorama dos Acervos:** passado, presente e futuro. Rio de Janeiro: Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2020.

SHAPIRO, Tom. *Books: Something Incredibly Wonderful Happen: Frank Oppenheimer and the World He Made Up [Review].* **Curator: The Museum Journal.** Vol 53, Issue 3, p. 391-393, 2 jul. 2010. Disponível em: <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.2151-6952.2010.00039.x>>, Acesso em: 15 set. 2023.

SILVA MAIA, Emilio Joaquim da. **Esboço histórico do Museu Nacional,** servindo de introdução a trabalhos sobre as principais espécies zoológicas do mesmo estabelecimento, pelo dr., Secção Zoológica. Trabalhos da Sociedade Velloziana. Biblioteca Guanabarensis, 1852, p.90-99.

SILVA, Sabrina Damasceno. **Curadoria em Museus de História Natural:** processos disruptivos na comunicação da informação em exposições museológicas de longa duração. Tese (Doutorado) Ciência da Informação, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

SILVA, Sabrina Damasceno. **O pedaço de outro mundo que caiu na Terra:** As formações discursivas acerca do meteorito de Bendegó do Museu Nacional. 1 v. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2010.

SIMÕES, Igor Moraes. História da arte e exposições: a narrativa como articuladora de escritas contemporâneas da arte, In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, 2017, Campinas. **Anais do 26º Encontro da Anpap**. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.2540-2552.

SOARES, Bruno Brulon. A invenção do ecomuseu: o caso do Écomusée du Creusot Montceau-les-Mines e a prática da museologia experimental. **MANA**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, p.267-295, 2015. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/mana/a/6h57ScQ68skw5dZVV6fLBxQ/#>>. Acesso em: 07 set. 2023.

SOLER, Mariana Galera. **Biodiversidade Musealizada: Formas que Comunicam**. 2020. 1 v. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Doutorado em História e Filosofia da Ciência (área de Especialização Museologia), Instituto de Investigação e Formação Avançada, Universidade de Évora, Évora, 2020.

SOLER, Mariana Galera. **Musealização da Zoologia: narrativas evolutivas construídas com animais**. 2015. 1 v. Dissertação (Mestrado) Curso de Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

TOPOLSKI, Jerzy. O papel da lógica e da estética na construção de totalidades narrativas na historiografia. In: MALERBA, Jurandir (org.). **História & Narrativa: A ciência e a arte da escrita histórica**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016. cap. 4, p. 59-73.

TORRY, William. *Bureaucracy, Community and natural Disasters*. **Human Organization**, vol. 37, nº3, 1978, p.302-308.

TOSTES, Gustavo Oliveira. **Transformações conceituais do Curso de Museus - MHN e do Curso de Museologia - FEFIERJ/UNIRIO: um novo olhar sobre a formação em museologia na década de 1970**. 2017. 1 v. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2017.

UNESCO (site institucional). **Projeto Museu Nacional Vive**. (s.d.). Disponível em: <<https://pt.unesco.org/fieldoffice/brasil/ia/projects/museu-nacional-vive>>. Acesso em: 25 nov. 2021.

UNESCO. Convenção para o Patrimônio Mundial, Cultural e Natural. Paris: UNESCO, 1972. Disponível em: <<https://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf>>. Acesso em: 07 set. 2023.

UNESCO. **Tendências mundiais em matéria de liberdade de expressão e desenvolvimento da comunicação social**. Relatório Global 2021/2022. 2021. Disponível em: <<https://www.unesco.org/reports/world-media-trends/2021/en>>. Acesso em: 19 mar. 2023.

UZEDA, Helena Cunha de. O espaço nas exposições museológicas: atualizando percepções e significações. **Museologia e Patrimônio**, v. 11, 2018 p.59-80.

VALENTE, Maria Esther; CAZELLI, Sibebe; ALVES, Fátima. Museus, ciência e educação: novos desafios. **História, Ciências, Saúde - Manguinhos**, v. 12 (suplemento), p. 183-203, 2005.

VAN PRAËT, Michel. *Avant-propos: Le Paradoxe du Goéland*. In: **Vers une redéfinition du musée?** Paris: L'Harmattan, 2007.

VAN PRÄET, Michel. *Cultures scientifiques et musées d'histoire naturelle en France*. In: FOURMENTRAUX, Jean-Paul (org). **Art et Science - Les essentiels d'Hermès**. Paris: CNRS Éditions, 2012. Disponível em: <<https://books.openedition.org/editions-cnrs/19122>>. Acesso em: 20 ago. 2023.

VAN PRÄET, Michel. *Muséums et collections d'histoire naturelle: quelle place dans l'histoire des musées?* **Histoire de l'art: Musées, collections, collectionneurs**, n°62, 2008. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/hista_0992-2059_2008_num_62_1_3216>. Acesso em: 20 ago. 2023.

VAN-PRAËT, M.; DAVALLON, J. e JACOBI, D.: **Três olhares de além-mar: o museu como espaço de divulgação da ciência**. (Entrevistas concedidas a Luciana Sepúlveda Koptcke e Luisa Massarani). *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, v. 12 (suplemento), p. 349-364, 2005

VEITENHEIMER-MENDES, Inga Ludmila; FÁBIAN, Marta Elena; SILVA, Maria Cristina P. da. *Museus de História Natural: contexto histórico, científico, educacional, cultural e sua contribuição na construção de políticas públicas para a qualidade de vida*. In: Cicero Galeno Lopes, Luiz Gonzaga Adolfo, Maria Cristina C. de C. França, Valéria Brisolara, Zilá Bernd. (Org.). **Memória e Cultura: perspectivas Transdisciplinares**. 1 ed. Canoas: Salles, 2009, v. 1, p. 189-209.

Veja. **Maior meteorito encontrado no Brasil, Bendegó resiste ao incêndio**. 03 set. 2018. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/brasil/meteorito-resistente-ao-fogo-sobrevive-apos-incendio-no-museu-nacional>>. Acesso em: 20 nov. 2023.

VENEROTI, Ivo. **(Re)Pensando os diversos usos do Campo de Santana em tempos pretéritos**. Albuquerque: revista de História, Campo Grande, MS, v. 3 n. 5 p. 99-114, jan./jun. 2011.

VIEIRA, Marina Cavalcante. *A Exposição Antropológica Brasileira de 1882 e a exibição de índios botocudos: performances de primeiro contato em um caso de zoológico humano brasileiro*. **Horizontes Antropológicos**, v. 25, n. 53, p. 317-357, abr. 2019. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ha/a/Kyt7B78FryqpJ4pnDyJ8pqt/abstract/?lang=pt>>. Acesso em: 25 nov. 2021.

DECRETOS E LEIS:

BRASIL. Conselho Federal de Educação. **Parecer nº 977/65**. Definição dos cursos de pós-graduação. Brasília, DF, 1965. In: *Revista Brasileira de Educação*, Set /Out /Nov /Dez 2005 n. 30, p.162-173. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbedu/a/NsLTtFBTJtpH3QBFhxFqm7L/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 25 nov. 2021.

BRASIL. **Decisão n.º 69, de 24 de outubro de 1821**. Manda facultar ao publico a visita do Museu na quinta-feira de cada semana. Coleção das Decisões do Governo do Brazil de 1821, parte 3. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, p. 49, 1889.

BRASIL. **Decreto de 15 de maio de 1818.** Manda comprar um terreno no Campo de Sant'Anna entre as ruas de S. Pedro e S. Joaquim. Coleção das leis do Brazil de 1818, parte 1. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, p. 44, 1889.

BRASIL. **Decreto de 22 de janeiro de 1818.** Crêa na Academia Real Militar desta Côrte um Gabinete de productos de Mineralogia e Historia Natural. Coleção das leis do Brazil de 1818, parte 1. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, p. 07, 1889.

BRASIL. **Decreto de 6 de junho de 1818.** Cria um museu nesta Corte, e manda que elle seja estabelecido em um predio do Campo de Sant'Anna que manda comprar e incorporar aos próprios da Coroa. Coleção das leis do Brazil de 1818, parte 1. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, p. 60-61, 1889.

BRASIL. **Decreto n.º 1179, de 26 de dezembro de 1892.** Dá novo regulamento ao Museo Nacional. Collecção das Leis da Republica dos Estados Unidos do Brazil de 1892. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, p. 1119-1134, 1892.

BRASIL. **Decreto n.º 11896, de 14 de janeiro de 1916.** Dá novo regulamento ao Museo Nacional. Collecção das Leis da Republica dos Estados Unidos do Brazil de 1916, volume II, actos do Poder Executivo. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, p. 60-70, 1917.

BRASIL. **Decreto n.º 19801, de 27 de março de 1931.** Dá novo regulamento ao Museo Nacional. Coleção das Leis de 1931, volume I, Atos do Governo Provisório, decretos de janeiro a abril. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, p. 251-260, 1942.

BRASIL. **Decreto n.º 3211, de 11 de fevereiro de 1899.** Approva o regulamento para o Museo Nacional. Collecção das Leis da Republica dos Estados Unidos do Brazil de 1892. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, p. 109-122, 1899.

BRASIL. **Decreto n.º 379A, de 8 de maio de 1890.** Reorganiza o Museo Nacional. Decretos do Governo Provisorio da Republica dos Estados Unidos do Brazil. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, p. 912-917, 1890.

BRASIL. **Decreto n.º 6116, de 9 de fevereiro de 1876.** Reorganiza o Museo Nacional. Coleção das leis do Imperio do Brazil de 1876, tomo XXXIX, volume I, parte 2. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, p. 205-214, 1876.

BRASIL. **Decreto n.º 6746, de 23 de janeiro de 1941.** Approva o Regimento do Museo Nacional. Coleção das Leis de 1941, volume II, Atos do Poder Executivo, decretos de janeiro a março. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, p. 92-98, 1941.

BRASIL. **Decreto n.º 756A, de 8 de março de 1892.** Derroga em parte o decreto n. 722 de 30 de janeiro de 1892 e transfere o Museo Nacional para a Quinta da Boa-Vista. Collecção das Leis da Republica dos Estados Unidos do Brazil de 1892. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, p. 131, 1892.

BRASIL. **Decreto n.º 7862, de 9 de fevereiro de 1910.** Reorganiza o Museo Nacional. Collecção das Leis da Republica dos Estados Unidos do Brazil de 1910, volume I. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, p. 142-158, 1913.

BRASIL. **Decreto n.º 9942, de 25 de abril de 1888.** Reorganiza o Museo Nacional. Coleção das leis do Imperio do Brazil de 1888, parte 2, tomo LI. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, p. 522-528, 1889.

BRASIL. **Decreto-Lei n.º 8689, de 16 de janeiro de 1946.** Incorpora o Museu Nacional à Universidade do Brasil e dá outras providências. Coleção das Leis de 1946, volume I, Atos do Poder Executivo, Decretos-Leis de janeiro a março. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, p. 181, 1946.

BRASIL. **Lei n.º 21321, de 18 de junho de 1946.** Estatuto da Universidade do Brasil. Coleção das Leis de 1946, Atos do Poder Executivo, Decretos de abril a junho. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, p. 274-288, 1938.

BRASIL. **Lei n.º 4024, de 20 de dezembro de 1961.** Fixa as Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Coleção das Leis de 1961, volume VII, Atos do Poder Legislativo, Leis de outubro a dezembro. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, p. 51-66, 1962.

BRASIL. **Lei n.º 452, de 5 de julho de 1937.** Organiza a Universidade do Brasil. Coleção das Leis da República dos Estados Unidos do Brasil de 1937, Atos do Poder Legislativo, volume III. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, p. 105, 1938.

BRASIL. **Lei n.º 4759, de 20 de agosto de 1965.** Dispõe sobre a denominação e qualificação das Universidades e Escolas Técnicas Federais. Coleção das Leis de 1965, volume V, Atos do Poder Legislativo, leis de julho a setembro. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, p. 149, 1965.

BRASIL. **Lei n.º 5540, de 28 de novembro de 1968.** Fixa normas de organização e funcionamento do ensino superior e sua articulação com a escola média, e dá outras providências. Coleção das Leis de 1968, volume VII, Atos do Poder Legislativo, Leis de outubro a dezembro. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, p. 152-158, 1969.

BRASIL. **Regulamento a que se refere o decreto n. 9211, de 15 de dezembro de 1911.** Site da Câmara dos Deputados. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1910-1919/decreto-9211-15-dezembro-1911-502745-regulamento-pe.pdf>>. Acesso em 25 nov. 2021.

BRASIL. **Regulamento n.º 123, de 3 de fevereiro de 1842.** Dá ao Museu Nacional uma organização accommodada à melhor classificação, e conservação dos objectos. Coleção das leis do Império do Brasil de 1842, tomo V, parte 2. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, p. 143-147, 1843.

REFERÊNCIAS DA WEB:

Agência Brasil (website). **Campanha quer reabrir sala de dinossauros do Museu Nacional.** 13 maio 2018. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2018-05/campanha-quer-reabrir-sala-de-dinossauros-do-museu-nacional>>. Acesso em: 20 nov. 2023.

Agência Brasil (website). **Cientistas brasileiros revelam descoberta de ovos de pterossauros com embriões.** 30 nov. 2017. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/pesquisa-e-inovacao/noticia/2017-11/cientistas-brasileiros-revelam-descoberta-de-ovos-de>>. Acesso em: 20 nov. 2023.

Agência Brasil (website). **Museu Nacional exhibe coleção de minerais da Família Real portuguesa.** 13 dez. 2017. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2017-12/museu-nacional-exibe-colecao-de-minerais-da-familia-real-portuguesa>>. Acesso em: 20 nov. 2023.

Associação Amigos do Museu Nacional - SAMN (website). **Sala Aves do Museu Nacional**. s.d.. Disponível em: <<https://www.samn.org.br/fullscreen-page/comp-jq2l02g9/0bacff5e-a25c-4d71-aa6b-5e6f3283cdea/31/%3Fi%3D31%26p%3Dcfvg%26s%3Dstyle-jq2l02jb>>. Acesso em: 20 nov. 2023.

Benfeitoria (website). **No Mundo do Maxakalisaurus**. 04 jun. 2018. Disponível em: <<https://benfeitoria.com/projeto/maxakalisaurus>>. Acesso em 20 nov. 2023.

Biodôme (site institucional). *History of the Biodôme*. (s.d.). Disponível em: <<https://espacepourelavie.ca/en/history-biodome>>. Acesso em: 27 ago. 2023.

Brasileira iconográfica (website). **Acclamation de Don Pedro 1er. Empereur du Brésil: au camp de St^a. Anna, à Rio-de-Janeiro**. Litografia da coleção brasileira da Biblioteca Nacional (s.d.). Disponível em: <<https://www.brasileiraiconografica.art.br/obras/17470/acclamation-de-don-pedro-1er-empereur-du-bresil-au-camp-de-st-anna-a-rio-de-janeiro>>. Acesso em: 10 nov. 2021.

Brasileira iconográfica (website). **Museo Nacional Campo d'Acclamação**. Litografia da coleção brasileira do Itaú Cultural (s.d.). Disponível em: <<https://www.brasileiraiconografica.art.br/obras/18140/museo-nacional-campo-d-acclamacao>>. Acesso em: 10 nov. 2021.

Catraca Livre (website). Quinta da Boa Vista: aniversário do Museu Nacional e Gastro Beer. 8 jun. 2018. Disponível em: <<https://catracalivre.com.br/agenda/quinta-da-boa-vista-aniversario-museu-nacional-gastro-beer/>>. Acesso em: 20 nov. 2023.

Comunicação Social, Universidade Federal do Espírito Santo (site institucional). **Professor francês fala de mediação entre cultura, arte e comunicação**. Disponível em: <<https://comunicacaosocial.ufes.br/pt-br/conteudo/professor-frances-fala-de-mediacao-entre-cultura-arte-e-comunicacao>>. Acesso em: 24 set. 2021.

Conexão UFRJ (website). **Evolução Humana no Museu Nacional**. 27 maio 2004. Disponível em: <<https://conexao.ufrj.br/2004/05/evolucao-humana-no-museu-nacional/>>. Acesso em: 20 nov. 2023.

Conexão UFRJ (website). **Museu Nacional lança campanha de financiamento coletivo**. 25 maio 2018. Disponível em: <<https://conexao.ufrj.br/2018/05/museu-nacional-lanca-campanha-de-financiamento-coletivo/>>. Acesso em: 20 nov. 2023.

Departamento de Geologia e Paleontologia - Museu Nacional/UFRJ (site institucional). **Exposições**. s.d.. Disponível em: <https://dgp.museunacional.ufrj.br/extensao_exposicoes.html>. Acesso em: 20 nov. 2023.

FAPERJ (site institucional). **Notas - Semana de 12 a 18 de abril de 2018: Museu Nacional expõe fóssil de um dos primeiros répteis voadores descobertos no Brasil**. 12 abr. 2018. Disponível em: <<https://siteantigo.faperj.br/?id=3553.2.9>>. Acesso em: 13 jan. 2024.

Google Arts and Culture (website). **Museu Nacional**. [2018]. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/partner/museu-nacional-ufrj>>. Acesso em: 20 nov. 2023.

ICOFOM (site institucional). **ICOFOM Board members / Miembros de la Junta / Membres du Conseil (2019-2022)**. Disponível em: <<https://icofom.mini.icom.museum/who-we-are/board-members/>>. Acesso em: 24 set. 2021.

IPHAN (site institucional). **Museu Nacional: prédio (Rio de Janeiro, RJ)**. (S.l.). Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/ans.net/tema_consulta.asp?Linha=tc_hist.gif&Cod=1799>. Acesso em 01 out. 2020.

LOPES, Maria Margaret. **Currículo do sistema currículo Lattes**. [Brasília]. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/8046282601245273>>. Acesso em 24 set. 2021.

M'Baraká (website). **Expedição Coral: 1865-2018**. [2018]. Disponível em: <<https://www.mbaraka.com.br/projects/39/expedicao-coral.html>>. Acesso em: 20 nov. 2023.

Museo Nacional de Colombia (site institucional). **Museo Nacional de Colombia - Colecciones de arte, historia, arqueología y etnografía**. (s.d.). Disponível em: <<https://museonacional.gov.co/el-museo/Paginas/default.aspx>>. Acesso em: 15 ago. 2023.

Museu de Paleontologia Irajá Damiani Pinto/UFRGS (site institucional). **História da Paleontologia**. (s.d.). Disponível em: <https://www.ufrgs.br/museupaleonto/?page_id=737>. Acesso em: 01 ago. 2023.

Museu Nacional UFRJ - Facebook (perfil institucional). **[Postagem de divulgação da reinauguração da sala do Maxakalisaurus topai]**. 19 jul. 2018. Disponível em: <<https://www.facebook.com/MuseuNacionalUFRJ/posts/pfbid0F1Mvs6F8cEUuWYbqkWgKCvGuwDnCbDVe02dBiW9tpej6vta24KtaUG9GMTTXu5pjl>>. Acesso em: 20 nov. 2023.

Museu Nacional/UFRJ (site institucional). **Expedição Coral: 1865-2018**. [2018]. Disponível em: <<https://museunacional.ufrj.br/destaques/expedicaocoral.html>>. Acesso em: 20 nov. 2023.

Museu Nacional/UFRJ (site institucional). **Exposição temporária de mineralogia: Minerais da Coleção Werner**. [2017]. Disponível em: <<https://museunacional.ufrj.br/destaques/exposicaominerais.html>>. Acesso em: 20 nov. 2023.

Museu Nacional/UFRJ (site institucional). **Pós-graduação**. Disponível em: <<https://www.museunacional.ufrj.br/dir/posgraduacao.html>>. Acesso em: 25 nov. 2021.

Muséum National d'Histoire Naturelle (site institucional). **History of the mineralogy collections**. (s.d.). Disponível em: <<https://www.jardinesplantesdeparis.fr/en/going-further/history-mineralogy-collections-2990>>. Acesso em: 31 ago. 2023.

Oceanlife (website). **Tree of Life [American Museum of Natural History]**. (s.d.). Disponível em: <<http://www.oceanlight.com/spotlight.php?img=11231>>. Acesso em: 02 ago. 2023.

Palais de la Découverte (site institucional). **Qui sommes-nous?**. (s.d.). Disponível: <<https://www.palais-decouverte.fr/fr/qui-sommes-nous/le-palais-toute-une-histoire/de-s-on-origine-a-nos-jours>>. Acesso em: 22 ago. 2023.

PPG-PMUS/ UNIRIO (site institucional). **Projetos de Pesquisa**, s.d.. Disponível em: <<http://www.unirio.br/ppg-pmus/projetos-de-pesquisa>>. Acesso em: 04 ago. 2021.

Projeto Museu Nacional Vive (website). **Ações**. s.d.a. Disponível em: <<https://museunacionalvive.org.br/acoes/>>. Acesso em: 05 jan. 2024.

Projeto Museu Nacional Vive (website). **Apresentação**. s.d.b. Disponível em: <<https://museunacionalvive.org.br/apresentacao/>>. Acesso em: 05 nov. 2021.

Projeto Museu Nacional Vive (website). **Cooperação**. s.d.c. Disponível em: <<https://museunacionalvive.org.br/cooperacao/>>. Acesso em: 05 jan. 2024.

Projeto Museu Nacional Vive (website). **Governança**. s.d.d. Disponível em: <<https://museunacionalvive.org.br/governanca/>>. Acesso em: 05 jan. 2024.

Projeto Museu Nacional Vive (website). **Notícias**: obras avançam e novos acervos chegam ao museu. 09 jun. 2021. Disponível em: <<https://museunacionalvive.org.br/obras-avancam-e-novos-acervos-chegam-ao-museu-nacional-ufrij/>>. Acesso em: 05 jan. 2024.

Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa/ UFRJ (site institucional). **Um tiranossauro no Museu Nacional**. 17 dez. 2010. Disponível em: <<https://pr2.ufrij.br/noticia/232>>. Acesso em: 20 nov. 2023.

Recompõe (website). **Campanha Recompõe**. Disponível em <<https://recompoe.mn.ufrij.br/>>. Acesso em: 10 fev. 2024.

SCHEINER, Teresa Cristina Moletta. **Currículo do sistema currículo Lattes**. [Brasília]. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/1943496132657459>>. Acesso em 24 set. 2021.

Seção de Assistência ao Ensino - Museu Nacional/UFRJ (site institucional). **Exposição acessível "O mar brasileiro na ponta dos dedos"**. [2013]. Disponível em: <<https://sae.museunacional.ufrij.br/exposicao-acessivel/#:~:text=O%20projeto%20expositivo%20possibilita%20que,por%20interm%C3%A9dio%20da%20media%C3%A7%C3%A3o%20humana>>. Acesso em: 20 nov. 2023.

Seção de Assistência ao Ensino - Museu Nacional/UFRJ (site institucional). **Nova exposição: "a (r)evolução das plantas" (5/07)**. 30 jun. 2013. Disponível em: <<https://sae.museunacional.ufrij.br/museu-nacional-apresenta-uma-nova-exposicao-a-revolucao-das-plantas-507/>>. Acesso em: 20 nov. 2023.

Seção de Assistência ao Ensino - Museu Nacional/UFRJ (site institucional). **Nova exposição - "Conchas, corais, borboletas"**. 05 out. 2013. Disponível em: <<https://sae.museunacional.ufrij.br/nova-exposicao-conchas-corais-borboletas/>>. Acesso em: 20 nov. 2023.

Technisches Museum Wien(site institucional). **Our mission**. (s.d.). Disponível em: <https://www.technischesmuseum.at/museum/our_mission>. Acesso em: 22 ago. 2023.

UNESCO (site institucional). **Museu Nacional ganha estrutura de governança para coordenar ações de reconstrução**. 04 mar. 2020. Disponível em <<https://pt.unesco.org/news/museu-nacional-ganha-estrutura-governanca-coordenar-acoes->

[reconstrucao#:~:text=Museu%20Nacional%20ganha%20estrutura%20de%20governan%C3%A7a%20para%20coordenar%20a%C3%A7%C3%B5es%20de%20reconstru%C3%A7%C3%A3o,-04%2F03%2F2020&text=De%20acordo%20com%20Denise%20Carvalho.excel%C3%A4ncia%2C%20seriedade%20e%20muita%20compet%C3%A4ncia.> . Acesso em 02 out. 2020.](#)

UNESCO (site institucional). **Yellowstone National Park** (s.d.). Disponível em: <<https://whc.unesco.org/en/list/28/>>. Acesso em: 07 set. 2023.

UNIVERSITÉ D'AVIGNON (site institucional). **M. JEAN DAVALLON**. Disponível em: <https://univ-avignon.fr/m-jean-davallon--3034.kjsp?RH=UAPV_FORMATION>. Acesso em: 24 set. 2021.

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL (site institucional). **Bernard Schiele**. Disponível em: <<https://museologie.ugam.ca/qui-sommes-nous/professeurs/professeur-e-s-regulier-ere-s/bernard-schiele/>>. Acesso em: 24 set. 2021.

Wikimedia commons (website). **Museu Nacional exhibe coleção de minerais da Família Real**. 13 dez. 2017. Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museu_Nacional_exibe_cole%C3%A7%C3%A3o_de_minerais_da_Fam%C3%ADlia_Real_\(24175239227\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museu_Nacional_exibe_cole%C3%A7%C3%A3o_de_minerais_da_Fam%C3%ADlia_Real_(24175239227).jpg)>. Acesso em: 20 nov. 2023.

APÊNDICE

Apêndice A - Diretores do Museu Nacional

O apêndice a seguir apresenta um quadro que compila informações sobre os diretores do Museu Nacional e as principais atividades desempenhadas em cada gestão, compreendendo os anos de 1818 a 2023.

Diretores do Museu Nacional de 1818 a 2023	
Diretor	Principais atividades
Frei José da Costa Azevedo Direção do Museu: 1818-1822	<ul style="list-style-type: none"> - No final de 1819 o Museu já estava completamente organizado. - Existiam quatro grandes salas com armários cheios dos objetos antes existentes e levados para o Museu; e novos produtos adquiridos, principalmente do país. - Foram construídas mais quatro salas em um terreno contíguo. - Em 1820, o empregado João de Deus e Mattos foi despachado em viagem de muitos meses à província do Rio de Janeiro, onde recolheu mamíferos, aves, répteis e alguns insetos. - José Bonifácio de Andrada e Silva teria presenteado o Museu com algumas peças; para abrigá-las foi levantada uma nova sala no lugar do antigo terraço. - Redigiu e encaminhou um ofício aos naturalistas estrangeiros viajantes no Brasil para que enviassem ao Museu exemplares que fossem colhendo, o que resultou no envio de diversos materiais, como por exemplo a coleção do barão de Langsdorff, que enviou uma grande quantidade de mamíferos, aves e répteis assim como uma coleção de animais da Europa; e uma coleção de macacos, roedores, aves, moluscos e insetos, enviada pelo naturalista Natterer - integrante da comissão científica austríaca, vinda com a Imperatriz Leopoldina - descrito como criador de um museu brasileiro em Viena. - Houve remessas feitas também por coletores não especializados, contratados. - São citadas como personalidades políticas que influenciaram a história do Museu, favorecendo que este crescesse em importância, José Bonifácio de Andrada e Silva, enquanto ministro, e a imperatriz Leopoldina, “mui entendida em mineralogia” (SILVA MAIA, 1852, p.93). - Foi neste período que o Museu Real foi aberto ao público. Contudo, nossas fontes de pesquisa divergem quanto à data: o relatório da Seção de Museologia “Os Diretores do Museu Nacional/UFRJ” resgata que em 11 de maio de 1819 duas salas no andar inferior do Museu Real, ocupadas com modelos de máquinas industriais, foram abertas ao público, por ordem do rei, a pedido do criador da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional. O fato teria gerado tamanho curiosidade sobre as demais salas do Museu que, como consequência, gerou a expedição de uma portaria de 16 de maio de 1819, que determinou que o Museu estaria aberto à visitação uma vez por semana. Já Paul Jürgens identifica que o Museu foi aberto ao público em 1821, por decreto de D. João VI. Na ocasião, passa a abrir às quintas-feiras, das 10h às 13h. Ele afirma que antes disso, só era frequentado por autoridades e curiosos, que conseguiam entrar por intermédio dos funcionários do Museu. Esta é a data também considerada por Lopes (2009, p. 51). O referido decreto pôde ser por nós analisado no capítulo 3.

<p>João da Silva Caldeira Direção do Museu: 1823-1827²⁷⁴</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Já conhecido pela publicação de trabalhos químicos. - Ocupou-se principalmente do trabalho de classificação, uma vez que encontrou no Museu grande quantidade de peças sem classificação alguma. “A elle se deve o primeiro andamento para o arranjo methodico de tantos objectos, catalogando alguns ao mesmo tempo” (ibid., p.93). - Em sua gestão foi enviado ofício aos presidentes das províncias ordenando que fossem remetidos produtos naturais e artefatos indígenas ao Museu. A medida teria gerado pouco resultado, mas possibilitou a obtenção de alguns itens zoológicos de importância, como uma nova espécie de macacos brasileiros recém descoberta. (Petechia Saturnina). - Em 1824 foi criado o Laboratório Químico do Museu²⁷⁵, de boas condições, e um “sofrível” [sic] gabinete de física.
<p>Frei Custódio Alves Serrão Direção do Museu: 1828-1847</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Realizou diversos pareceres enviados ao governo em cumprimento de ordens superiores. Realizou numerosos ensaios metalúrgicos e análises químicas. - Além dos trabalhos químicos no Museu e das aulas na Academia Militar, realizava atividades de classificação. - Para a parte zoológica, realizou verificações nas classificações já existentes, determinou outras e organizou parte dos espécimes em famílias e gêneros. - Quando assumiu em 1828, a mineralogia era a parte mais vasta da coleção, sobre a qual os diretores anteriores tinham levantado mais informações. Prosseguiu nos estudos resolvendo dúvidas existentes sobre as amostras, recebendo novos materiais e criou coleções especiais para as amostras geológicas de cada província do império, para as amostras de diamante, ouro e topázio e para os minerais e rochas mais importantes. - Entre os objetos excepcionais adquiridos no período, citados na memória, estão: um modelo de barco chinês em marfim com maquinismo no anterior que lhe permite andar sobre o chão; costumes e ornatos de povos das ilhas do Pacífico; cinco múmias e seus caixões, alguns sarcófagos e outras antiguidades egípcias; dois jacarés mortos por D. Pedro I na Quinta da Boa Vista. - Vendo as riquezas do Museu e suas diversas categorias, percebeu a necessidade de reformulação de seu regimento, pelo qual lutou durante muito tempo junto aos políticos de sua época. - Em decreto de 3 de fevereiro de 1842 a reforma foi aprovada, sendo criado novo Regulamento que dividia o Museu em 4 seções: 1. anatomia comparada e zoologia; 2. botânica, agricultura e artes mecânicas; 3. mineralogia, geologia e ciências físicas; 4. numismática e artes liberais; arqueologia, e usos e costumes das nações modernas. Cada seção passou a ter um diretor especial, que formava um conselho administrativo. - Custódio Serrão acumula os cargos de Diretor Geral e de Diretor da Seção de Mineralogia. Silva Maia passa a encabeçar a seção zoológica, Luiz Riedle a de botânica e Manoel de Araújo Porto Alegre a seção que não compreendia objetos de história natural. - Após o início do conselho administrativo, uma série de medidas são postas em prática: reorganização de produtos nas coleções; conserto e pintura do prédio do Museu; alargamento de algumas

²⁷⁴ No relatório organizado pela Seção de Museologia “Os Diretores do Museu Nacional / UFRJ” (2007/2008), João de Deus e Mattos, ex-funcionário da Casa dos Pássaros, é indicado como sendo o segundo diretor do Museu, ocupando o cargo entre os anos de 1822-1823. Contudo, optamos por não o incluir, tendo em vista que este não é indicado no texto de Silva Maia, que origina a tabela.

²⁷⁵ Segundo Seção de Museologia/MN/UFRJ (2007/2008), trata-se do primeiro laboratório químico para análises fundado no país. Caldeira também foi o primeiro diretor desse laboratório e o primeiro diretor a propor a subdivisão do Museu em seções especializadas, fato que só ocorreu anos depois, além de sugerir a criação de cursos públicos.

	<p>salas; preparação do pavimento interior para receber a seção de botânica e máquinas; mudança da entrada geral do Museu; organização dos materiais da seção de Araújo Porto Alegre numa extensíssima sala do andar superior.</p> <ul style="list-style-type: none"> - A biblioteca especializada do Museu, já iniciada antes por Custódio Serrão, é cada vez mais incrementada. - Em 1844 um corte no orçamento impactou profundamente o desenvolvimento do Museu, que até então seguia em bom ritmo.
<p>Emílio Joaquim da Sila Maria Direção do Museu Nacional: 1846-1847</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Diretor Geral interino por sete meses. Era também encarregado da Seção de Mineralogia. - Realizou a instalação de todos os produtos da seção de arqueologia, numismática, etc., no novo grande salão do andar superior.
<p>Frederico Leopoldo Cezar Burlamaqui Direção do Museu Nacional: 1847-1866</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Professor de Mineralogia e Geologia na Academia Militar. - Aumentou a coleção e a biblioteca do Museu. - Na sua época, o Museu passou a conservar pássaros vivos, úteis para seu estudo. - Promoveu a organização de um novo laboratório químico da casa, com melhores instalações. - O texto cita que no ano anterior (1851) o corpo legislativo teria decidido mandar concluir o edifício do Museu, que estava incompleto desde 1820.
<p>Frederico Leopoldo Cezar Burlamaqui Direção do Museu Nacional: 1847-1866</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Militar, botânico, mineralogista, matemático e escritor, participou de diversas sociedades literárias e científicas do Brasil e do exterior. - Foi preparador e porteiro do Museu Nacional, tendo colaborado com o pesquisador norte-americano Orville Adelbert Derby na Terceira Seção (Ciências Físicas, Mineralogia, Geologia e Paleontologia). - Em 1856 o Museu teria passado por uma ampliação, com uma nova parte do prédio construída. - Em 1858, novas áreas do Museu passaram a ser abertas ao público, exibindo uma nova coleção relativa a animais marinhos, com cerca de 2.000 peças.
<p>Francisco Freire Allemão de Cysneiros Direção do Museu: 1866-1870</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Anteriormente foi professor de Botânica e Zoologia Médicas na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, além de sócio de diversas instituições. Dentre elas, foi fundador e presidente da Sociedade Velosiana de Ciências Naturais, que organizava comissões de Mineralogia, Zoologia, língua indígena e Botânica. - Descreveu muitas plantas e criou numerosos gêneros de classificação taxonômica.
<p>Ladislau de Souza Mello e Netto Direção do Museu: 1874-1893²⁷⁶</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Durante sua gestão criou a revista científica “Os Archivos do Museu Nacional”. - Realizou obras de infraestrutura em todo o prédio, adequando-o para melhor abrigar as suas coleções. - Implementou cursos públicos, que foram depois substituídos por conferências. - Em sua gestão, o regulamento do Museu Nacional foi revisto três vezes: em 1876, em 1888 e 1890; - Em sua gestão foi realizada a exposição Antropológica Brasileira de 1882, marco de sua época. - Participou de diversas exposições internacionais, dando visibilidade à instituição. - No ano de 1888 o grandioso meteorito de Bendegó - o maior encontrado no Brasil - foi transportado para o Museu Nacional por meio de uma engenhosa operação. - Em 15 de novembro de 1889, ocorreu a proclamação da

²⁷⁶ Ocupou o cargo como diretor interino desde 1870 (DANTAS, 2007, p.67).

	<p>República. Com o exílio da família imperial e após abrigar a primeira constituinte da República, o Paço de São Cristóvão, na Quinta da Boa Vista, foi oficialmente destinado ao Museu Nacional em 25 de julho de 1892.</p> <ul style="list-style-type: none"> - O Museu migra do Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas para o Ministério da Instrução Pública, Correios e Telégrafos, em 1890, e para o Ministério da Justiça e Negócios Interiores, em 1892. - Em 1890 ocorreu o roubo de antiguidades incas em ouro trazidas do Peru. O ladrão foi depois descoberto e as peças retornaram ao Museu. - Foi criado o laboratório de Fisiologia Experimental, anexo ao Museu. - Durante sua gestão, além da ampliação de pesquisas, houve o aumento dos salários dos funcionários do Museu.
<p>Amaro Ferreira das Neves Armond Direção do Museu: 1892-1893²⁷⁷</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Médico com atuação contra a febre amarela, foi diretor e professor da Seção de Botânica do Museu. - Foi algumas vezes diretor interino da instituição, onde organizou uma exposição de plantas medicinais do Brasil, anexa à Exposição Internacional de Higiene, realizada por ocasião do Congresso Médico Latino-Americano, em 1908. - Catalogou várias espécies de vegetais originárias do interior do Brasil e colaborou com a Flora Brasiliense, de Carl Friedrich Philipp von Martius. - Durante o período em que esteve à frente da instituição foi criado o regulamento de 1892.
<p>Domingos José Freire Junior Direção do Museu: 1893-1895</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Médico e professor de química orgânica e biológica, atingiu profundo prestígio na sociedade científica por ter desenvolvido uma vacina para a febre amarela. Em fevereiro de 1892 foi criado o Instituto Bacteriológico Domingos Freire, anteriormente Laboratório de Bacteriologia. - Foi diretor do Museu Nacional entre 1893 e 1895, quando o mesmo já se encontrava no Paço de São Cristóvão.
<p>João Batista de Lacerda Direção do Museu: 1895-1915</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Médico por formação, foi nomeado funcionário do Museu Nacional em 1876 e se tornou diretor em 1895, cargo que ocupou até sua morte, em 1915. - Responsável por lecionar o primeiro curso público de Antropologia do Museu. - Realizou diversos estudos no campo da Botânica e estudou fósseis humanos descobertos em sambaquis de Santa Catarina, Paraná e São Paulo, buscando conhecer as populações mais antigas do Brasil. - Defensor do museu enquanto local de instrução pública, em 1911 reinseriu os cursos públicos no regulamento do Museu - que haviam sido abolidos em 1888. - Em 1905 publicou a obra "Fastos do Museu Nacional". - [Inclusão nossa: promoveu uma série de melhorias no Paço para que pudesse melhor abrigar as coleções, laboratórios e demais instalações do Museu. Em 1900 o Museu Nacional, agora estabelecido no Paço de São Cristóvão, foi reaberto oficialmente ao público].
<p>Bruno Álvares da Silva Lobo Direção do Museu: 1915-1923</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Médico e professor da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, atuou no antigo Hospício Pedro II, primeiro hospital psiquiátrico da América do Sul, onde chegou a ser diretor da instituição em 1907. - Participou de excursão para a ilha de Trindade de 25 de março a 12 de junho de 1916, importante local de pesquisa do Museu Nacional.

²⁷⁷ Segundo Lopes (2009, p.159), Armond teria substituído Ladislau Neto entre 08/09/1892 e 08/02/1893.

	<ul style="list-style-type: none"> - Representante do governo brasileiro na Conferência Internacional de Microbiologia e Parasitologia, foi incumbido de visitar os museus argentinos e realizar permuta de peças. - Foi designado pelo Ministério de Estado, dos Negócios da Agricultura, Indústria e Comércio para visitar o Egito para estudar as formas de combate a uma praga (lagarta rosa) que atacava plantações de algodão. - Retomou a publicação dos "Archivos do Museu Nacional". - Entendia o Museu como um centro científico que servia para orientar práticas agrícolas e industriais baseadas nos recursos naturais.
Arthur Neiva Direção do Museu: 1923-1926	<ul style="list-style-type: none"> - Médico de formação, permaneceu apenas três anos na direção do Museu Nacional. - Atuou no Instituto Biológico de São Paulo, do qual também chegou à direção, e no Instituto Oswaldo Cruz, além de ter seguido carreira política. - Incentivava o diálogo dos pesquisadores com a população.
Edgard Roquette-Pinto Direção do Museu: 1926-1935	<ul style="list-style-type: none"> - Médico legista, professor, antropólogo, etnólogo, escritor e arqueólogo. Desempenhou um importante papel nos meios de comunicação nacional de massa, como o rádio e o cinema. Foi o fundador da Rádio Sociedade na Academia Brasileira de Ciências, com fins exclusivamente educacionais e culturais. - Em 1905 ingressou no Museu Nacional como professor-assistente de Antropologia e Etnografia, participando de diversos trabalhos de campo, como a comissão Rondon (1912), em que filmou os índios nhambiquaras, marco para a antropologia brasileira. - Em 1924, tornou-se professor-chefe da Divisão de Antropologia e em 1926 tornou-se diretor do Museu Nacional. - Nos anos de 1927 e 1928, grande parte do edifício do Museu passou por uma remodelação e suas coleções etnográficas foram revitalizadas. - Defendia a função educacional dos museus e fundou, em 1927, a Seção de Assistência ao Ensino, primeiro setor educativo em um museu brasileiro. - Durante sua gestão também foi criada a Revista Nacional de Educação, que circulou entre os anos de 1932 e 1934.
Alberto Betim Paes Leme Direção do Museu: 1935-1938	<ul style="list-style-type: none"> - Graduado em engenharia civil e de minas, foi professor honorário da Universidade de Paris, além de ter exercido a atividade docente no Brasil. - Ingressou no Museu Nacional em 1911, tendo sido chefe da seção de Mineralogia, Geologia e Paleontologia entre 1915 e 1918. Reorganizou a respectiva coleção e renovou suas atividades. - Em muito contribuiu para a pesquisa mineralógica, tendo em 1924 publicado a obra "Evolução da Terra e Geologia do Brasil vistas através das coleções do Museu Nacional".
Heloísa Alberto Torres Direção do Museu: 1937-1955	<ul style="list-style-type: none"> - Primeira mulher a ocupar a Direção do Museu - Estudou Antropologia após contato com a disciplina no Museu Nacional, através de Roquette-Pinto, com o qual colaborou como estagiária. - Em 1925 foi aprovada no concurso para professor substituto da Seção de Antropologia e Etnografia. A partir de 1926, realizou diversas expedições a campo pelo Brasil. - Em 1931, foi nomeada professora-chefe da Seção de Antropologia e Etnografia do Museu Nacional e começou a ministrar cursos de extensão universitária. - Em 1941, um novo regimento para o Museu criou o Serviço de Extensão Cultural. No mesmo ano, o prédio é fechado à visitação para reformas.

	<ul style="list-style-type: none"> - Em sua gestão, foram realizadas parcerias com instituições estrangeiras para intercâmbio entre profissionais, com a Fundação Rockefeller e o <i>Buffalo Museum of Science</i>. - Em 1944, novos pesquisadores ingressaram na instituição. Foram realizadas reformulações na parte física do Museu, com a adequação de espaços já existentes para gabinetes e laboratórios e a construção de anexos. - Também em 1944, o Museu Nacional foi parcialmente vitimado por um incêndio na Seção de Antropologia que havia sido recentemente reformada. - Em 1946, o Museu foi incorporado à Universidade do Brasil, tema que será trabalhado de maneira aprofundada no próximo subcapítulo.
José Cândido de Mello Carvalho Direção do Museu: 1955-1961	<ul style="list-style-type: none"> - Formado no curso técnico da Escola Superior de Agricultura de Viçosa, concluiu mestrado e doutorado nos Estados Unidos, especializando-se em entomologia. - Em 1946 passou a atuar no Museu Nacional como zoólogo, tendo se consagrado ao longo da carreira como um dos principais naturalistas do país, atuando também como professor e ecólogo. - Foi pioneiro na área de Conservação e Proteção, tendo criado a Fundação Brasileira para Conservação da Natureza (FBCN) e participado da criação de diversas leis ambientais. - Coleciona outros feitos, como: participação como membro do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e como membro titular da Academia Brasileira de Ciências, recepção de prêmios e participação na elaboração do Grande Dicionário da Língua Portuguesa, conhecido como Aurélio. - [Inclusão nossa]: durante sua gestão, foram inauguradas diversas salas de exposição permanente, fechadas desde o início da década de 1940.
Newton Dias dos Santos Direção do Museu: 1961-1963	<ul style="list-style-type: none"> - Formado em História Natural pela Escola de Ciências da Universidade do Distrito Federal (1938) com doutorado nessa disciplina, na Faculdade Nacional de Filosofia (1950). Também era médico e professor. - Entrou no Museu Nacional em 1939 como naturalista. - Durante a sua gestão, o número de visitantes do Museu cresceu significativamente. - Realizou diversas reformas nas coleções no Museu. - Dentre as exposições de que participou, são lembradas: exposição Temporária sobre Frei Vellozo, a exposição sobre J. F. Schreiber na História Natural e sobre o botânico brasileiro Frei Mariano da Conceição Veloso. - Criou o curso de Museus da Divisão da Educação, oferecido a professores do Departamento de Educação Primária na Secretaria Geral do Estado.
Luiz de Castro Faria Direção do Museu: 1964 -1967	<ul style="list-style-type: none"> - Antropólogo de formação, fez cursos de pós-graduação em diversas áreas: Geografia Humana, Antropologia Física, Linguística Geral e Etnologia Geral. Também era professor, biblioteconomista e formado pelo Curso de Museus do MHN. - Ingressou no Museu Nacional em 1936. - Ministrou os primeiros seminários sobre Etnografia, Arqueologia e Antropologia física do Museu Nacional, além de ser fundador de seu curso de pós-graduação em Antropologia Social. Fora do Museu, fundou a Associação Brasileira de Antropologia.
José Lacerda de Araújo Feio Direção do Museu: 1967-1971	<ul style="list-style-type: none"> - Além de médico, também era formado em História Natural pela Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil. - Em 1941 ingressou como naturalista interino no Museu Nacional. Assumiu a chefia da Divisão de Zoologia em 1946. Em 1953, ficou responsável pela Divisão de Botânica e em 1958 foi chefe da Seção de Extensão Cultural. - Durante as décadas de 1960 e 1970 pesquisou a história do Paço de São Cristóvão e da Quinta da Boa Vista. - Dentre as exposições do Museu de que participou: a II

	<p>Exposição Temporária do Museu Nacional - Ilha da Trindade (1950), Exposição Temporária sobre o centenário do nascimento de Adolpho Lutz (1956) e Exposição Comemorativa do centenário da obra de Darwin (1959).</p> <p>- Organizou as três salas de Zoologia da exposição permanente do Museu Nacional: sala 1 - introdução à Zoologia, História do Microscópio, protozoários, cnidários, ctenóforos e espongiários; sala 2 - proto-artrópodes e aracnídeos; sala 3 - miriápodes.</p> <p>- Foi membro de diversas instituições, dentre elas, em 1953 foi vice-presidente da ONICOM - Organização Nacional do ICOM.</p> <p>- Em 1971, foi elaborado o mais recente regimento do Museu Nacional até o incêndio.</p>
Dalcy de Oliveira Albuquerque Direção do Museu: 1972-1976	<p>- Médico veterinário, entrou em 1944 no Museu Nacional como naturalista auxiliar.</p> <p>- Trabalhou em outros museus, como o Museu Paraense Emílio Goeldi, do qual foi diretor, <i>Museum National d' Histoire Naturelle</i> (França) e do <i>John Simon Guggenheim Memorial Foundation</i>.</p> <p>- Como diretor do Museu Nacional, realizou a ampliação da Biblioteca.</p>
Luis Emygdio de Mello Filho Direção do Museu: 1976-1980	<p>- Bacharel em Ciências e Letras, bacharel em História Natural, médico, farmacêutico e doutor em botânica.</p> <p>- Supervisionou a revitalização do Horto Botânico do Museu, com a construção dos lagos e o plantio de mudas, algumas delas coletadas por ele.</p> <p>- Enquanto diretor do Museu, realizou a reforma de seu prédio e renovou as condições para o desenvolvimento de pesquisas.</p>
José Henrique Millan Direção do Museu: 1982-1985	<p>- Formado em História Natural pela Universidade do Estado da Guanabara, doutor em Ciências (Geologia) pelo Instituto de Geociências da Universidade de São Paulo e em Paleontologia e Estratigrafia pelo Museu Nacional/UFRJ.</p> <p>- Ingressou no Museu como estagiário da Divisão de Geologia, depois se tornou naturalista auxiliar e, em 1961, geólogo interino do Ministério de Educação e Cultura.</p> <p>- Como diretor, buscou preservar a memória da instituição. As atividades comemorativas do Museu passaram a ter destaque. Escreveu o livro "O Museu Nacional e o Paço de São Cristóvão na Memória do Rio de Janeiro".</p> <p>- [nota: em sua gestão, encomendou à Escola de Museologia da UNIRIO um diagnóstico das exposições do Museu Nacional, que foi efetivamente realizado por duas museólogas habilitadas para museus de ciências. O diagnóstico apontou muitas falhas, inclusive de segurança, que permaneceriam até o ano do incêndio].</p>
Leda Dau Direção do Museu: 1980-1982 1986-1989 ó-tempore)	<p>- Formada na Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil.</p> <p>- Ingressou no Museu Nacional em 1951 como estagiária da Divisão de Botânica, depois como naturalista auxiliar e ainda como chefe da Divisão de Botânica.</p> <p>- Enquanto diretora, orientou a preservação e ampliação do acervo; aumento da produção acadêmica; e ampliação do seu corpo social. No âmbito da recuperação e ampliação do espaço físico do Museu, realizou a recuperação e restauração de salas históricas.</p> <p>- Dentre as exposições temporárias desenvolvidas em sua gestão estão: Crânio de dinossauros, Artrópodes na natureza, Árvores notáveis, Aracnídeos peçonhentos e Parque Nacional Marinho de Abrolhos.</p> <p>- Em sua gestão foi inaugurada a nova sede da biblioteca, no Horto Botânico.</p> <p>- Foi realizado o levantamento do acervo histórico-artístico existente na instituição.</p>
Arnaldo dos Santos Campos Direção do Museu: 1990-1993	<p>- Formado em História Natural pela Universidade do Distrito Federal, com experiência na área de Zoologia (paleontologia e malacologia).</p>

	<ul style="list-style-type: none"> - Na Universidade Federal do Rio de Janeiro foi naturalista, pesquisador, zoólogo, professor e presidente da Comissão de Publicações do Museu Nacional.
<p>Janira Martins Costa Direção do Museu: 1994-1998</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Graduada em História Natural pela Universidade Gama Filho, com Mestrado e Doutorado em Ciências Biológicas (Zoologia) pela UFRJ. - Ingressou no Museu como Professora Assistente de Zoologia. - No mesmo ano que iniciou sua gestão aconteceu a abertura da exposição permanente de Arqueologia Brasileira e as exposições, As mulheres de Pedro I - cortes e recortes, Dinossauros e Mito e morte no Amazonas. - Em sua gestão foi firmado o primeiro convênio entre o Museu, a Petrobras, o Ministério da Cultura e o Instituto Herbert Levy para restauração do Museu. - Foi responsável pela implementação do Curso de Doutorado em Ciências Biológicas (Zoologia). - Na sua gestão a revista "Arquivos do Museu Nacional" voltou a ser publicada e o boletim informativo interno "Harpia" foi criado. - Conclusão do Departamento de Vertebrados, no Horto Botânico.
<p>Luiz Fernando Dias Duarte Direção do Museu: 1998-2002</p>	<ul style="list-style-type: none"> - cursou direito, jornalismo com mestrado e doutorado em antropologia social. - No Museu Nacional, atuou como diretor do Departamento de Antropologia, Presidente da Comissão de Exposições (2002-2003) e realizou pesquisas históricas sobre a instituição: Memória do Paço de São Cristóvão e do Museu Nacional (1997). - Colaborou em diversas organizações como a Associação de Amigos do Museu Nacional (SAMN), o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), a Sociedade Brasileira de Progresso e Ciência - SP (SBPC-SP) e a Associação Brasileiro de Antropologia (ABA). - Durante sua gestão, destacam-se as seguintes Exposições Temporárias: Dr. Lund, o Homem de Lagoa Santa (1999), Retrato Brasileiro dos tristes trópicos (1999), No Tempo dos Dinossauros (1999), As gravuras egípcias nos livros raros da Biblioteca do Museu Nacional (1999), Pergaminhos IVRIIM: Torah de D. Pedro (2000), Paleopatologia: o estudo da doença no passado (2000) - No tocante à Exposição Permanente, atuou em diversos projetos: inauguração da nova galeria de Egito Antigo; nos projetos Culturas Mediterrâneas e Arqueologia Brasileira. - Promoveu a reabertura oficial da Sociedade dos Amigos do Museu Nacional (SAMN) e a reinauguração do Auditório Roquette-Pinto. - [Inclusão nossa: dirigiu o Projeto de Nova Exposição (PNE), dentro do Programa de Revitalização do Museu, que visava a completa reformulação de suas exposições permanentes a partir de uma narrativa integrada].
<p>Sérgio Alex Kugland de Azevedo Direção do Museu: 2002 - 2010</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Formado em geologia e em ciências biológicas; tem mestrado e doutorado em geociências. - No Museu Nacional, participou de projetos de pesquisa e desenvolvimento, especialmente no Departamento de geologia e paleontologia (DGP). - Atuou nas exposições: Ovos fósseis (1998), Dinossauros (1992; 1994), Dinossauros - senhores da Terra por 150 milhões de anos (SC, 1994), Dinossauros do Brasil (MG, 1992), Maranhão - restos de um mundo perdido (MA, 1992) e Dinossauros na cartofilia (ES, 1991). - Em sua gestão, realizou importantes reformas, compreendendo as salas dos Departamentos de Entomologia, Geologia e Paleontologia, Invertebrados e Antropologia e da Administração, a ampliação dos prédios do Horto Botânico, entre outras. - Diversas salas foram restauradas em sua direção. Além disso, a exposição de invertebrados foi completamente reformulada. - Entre as exposições temporárias do período, destacam-se:

	<p>Memórias de visitantes, Tesouros do Museu Nacional (também de caráter itinerante), Mastodontes, <i>Maxakalisaurus topai</i>, Luiz de Castro Faria e Bertha Lutz: ciência, feminismo e museu (1894-1976).</p> <p>- Em 2003, foi montado o “Programa de Revitalização do Museu Nacional”, apresentado em reunião interministerial em que foi elaborado um protocolo de intenções para a revitalização do Museu.</p>
<p>Claudia Rodrigues Carvalho Direção do Museu 2010 - 2018</p>	<p>Descrição feita por nós:</p> <p>- Arqueóloga e doutora em Saúde Pública, possui especialização em Paleopatologia e mestrado em Saúde Pública.</p> <p>- Ingressou no Museu Nacional em 1999, onde atua como professora do Setor de Antropologia Biológica do Departamento de Antropologia.</p> <p>- Algumas das exposições temporárias realizadas em sua gestão, foram: Revolução das plantas (2013), Arte com dinossauros (2015), Exposição José Candido de Melo Carvalho (2016). Além dessas, foi realizada a exposição permanente de paleontologia “No tempo em que o Brasil era mar” (2017).</p>
<p>Alexander Wilhelm Armin Kellner Direção do Museu: 2018 - período atual</p>	<p>- Possui graduação e mestrado em geologia pela UFRJ e mestrado e doutorado em <i>Geosciences - Paleontology</i> pela <i>Columbia University</i> em programa conjunto com o <i>American Museum of Natural History</i>.</p> <p>- Ingressou no Museu Nacional em 1997, ocupando diversos cargos: professor, chefe do departamento de geologia e paleontologia, coordenador do programa de pós-graduação em zoologia.</p> <p>- No que se refere às exposições anteriores ao incêndio: coordenou a exposição temporária "No Tempo dos Dinossauros", com o recorde de visitação à época (220.000 visitantes); organizou a montagem do primeiro dinossauro de grande porte do país (<i>Maxakalisaurus topai</i>).</p> <p>- É Editor Chefe dos Anais da Academia Brasileira de Ciências desde 2007.</p> <p>- Eleito em 2018, era diretor durante as celebrações do bicentenário do Museu e também na ocasião do incêndio.</p> <p>- Destaca-se a sua atuação no cenário pós-incêndio junto à governança do Projeto Museu Nacional Vive, além da busca por parcerias interinstitucionais para a viabilização da reconstrução do Museu. Atuou também para conseguir a doação do terreno nas proximidades da Quinta da Boa Vista, onde hoje se instala o novo Campus de Pesquisa e Ensino do Museu Nacional.</p> <p>- Dentre as medidas de recuperação do Museu desenvolvidas em sua atual gestão está a recomposição das coleções do Museu Nacional e a criação das novas exposições permanentes.</p> <p>- Não obstante o incêndio, ao longo de 2019 o Museu Nacional lançou diversas exposições temporárias em instituições parceiras na cidade do Rio de Janeiro.</p>

Fontes:

CARVALHO, Claudia Rodrigues Ferreira de. **Currículo do sistema currículo Lattes**. [Brasília]. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/5967619325600027>>. Acesso em 25 nov. 2021.

DANTAS, Regina Maria Macedo Costa. **A Casa do Imperador: do Paço de São Cristóvão ao museu nacional**. 2007. 298 f. Dissertação (Mestrado) - Memória Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <<http://www.memoriasocial.pro.br/documentos/Disserta%C3%A7%C3%B5es/Diss210.pdf>>. Acesso em: 27 nov. 2021.

JÜRGENS, Paul. O Museu Nacional e suas exposições: 1821-2001. In: ESCRITÓRIO TÉCNICO-CIENTÍFICO/ MUSEU NACIONAL/UFRJ (BRASIL). **Projeto da Nova Exposição do Museu Nacional/UFRJ: Conceito**. 2002.

KELLNER, Alexander Armin Wilhelm. **Currículo do sistema currículo Lattes**. [Brasília]. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/0424535851535945>>. Acesso em 25 nov. 2021.

LOPES, Maria Margaret. **O Brasil descobre a pesquisa científica** - os museus e as ciências naturais no século XIX. Brasília: Universidade de Brasília, 2009.

SEÇÃO DE MUSEOLOGIA/ MUSEU NACIONAL/ UFRJ (org). **Os diretores do Museu Nacional/UFRJ**. Relatório. Rio de Janeiro, 2007/2008.

SILVA MAIA, Emilio Joaquim da. **Esboço histórico do Museu Nacional**, servindo de introdução a trabalhos sobre as principais espécies zoológicas do mesmo estabelecimento, pelo dr., Secção Zoológica. Trabalhos da Sociedade Velloziana. Biblioteca Guanabarensis, 1852, p.90-99.

Apêndice B – Identificação de características do pensamento ecossistêmico nas 3 fases de desenvolvimento de exposição de história natural pelo Museu Nacional no Século XXI

(registro completo que fundamentou o quadro apresentado no Capítulo 4)

I - Análise das exposições abertas em 2018

Contextualização dos fenômenos/ objetos apresentados

1. Hall do Meteorito de Bendegó: Contém histórico de sua retirada do sertão da Bahia e foto de visita do Einstein ao meteorito. Outros objetos sem contextualização.

2. Da Gênese ao Apocalipse: Sala bastante informativa, com dados como “onde caem”, como são nomeados, uso pela humanidade, entre outros.

3. A (R)evolução das Plantas: Apresenta diversos painéis e textos contextualizadores, como: painel de surgimento do universo e formação da terra; painéis paleoartísticos pra representar ambientes de cada período abordado; Contextualização de “como era nosso planeta” nos textos.

4. Um Tiranossauro no Museu Nacional: O histórico da descoberta do fóssil de T-Rex que originou a réplica é contextualizado em painel próprio. Não existe contextualização, porém, de seu paleoambiente.

5. Minerais da Coleção Werner: Exposição de abordagem histórica, contextualizava historicamente desde a constituição da coleção até sua chegada ao Brasil e incorporação ao Museu Real (futuro Museu Nacional). Apresentava também os locais de proveniência das amostras.

6. O mar brasileiro na ponta dos dedos: Ambientação praiana a partir de materiais da expografia e exibição de peças sobre areia de praia.

7.a Salão da Paleontologia: Fósseis/réplicas contextualizados em sua idade, local de origem, etimologia do nome científico e ilustrações do animal em vida em um paleoambiente (contudo, foco da ilustração não é o ambiente).

7.b No tempo em que o Brasil era mar: A exposição faz a contextualização histórica da paleontologia do MN, ao tratar de grandes expedições que formaram a coleção. Os objetos trazem informações como idade, local de coleta e alguns até com identificação da expedição e ano de coleta. Um painel de paleoambiente marinho e um painel de parede estratigráfica também contextualizam por meio de ilustrações.

8.a *Maxakalisaurus topai* e demais peças do Cretáceo: Peças contextualizadas pelas seguintes informações textuais: de onde vêm, há quantos milhões de anos os seres existiram, contexto da descoberta científica da espécie e referências que embasam os seus nomes científicos. Apenas o *Guarinisuchus munizi* estava em vitrine que representava seu paleoambiente.

8.b Dinossauros no Sertão: Peças contextualizadas cenograficamente nos paleoambientes onde ocorriam. Informações sobre a localização atual e idade das peças.

9. Nos passos da humanidade: Espécies apresentadas são contextualizadas em seu local e período de origem por meio de textos, mapas e linhas do tempo.

10. Conchas, corais e borboletas [sala de invertebrados]: Em geral, os objetos eram dispostos em vitrines sem contextualização cenográfica (a exceção eram quatro vitrines de biomas marinhos). Cada grupo representado teve uma curadoria própria e, portanto, diferiam em relação a conteúdo. Alguns grupos apresentavam informações sobre os locais onde ocorrem as espécies apresentadas e sobre seu contexto de surgimento. Poucas legendas trazem informações específicas do espécime em questão, os objetos geralmente são selecionados enquanto representantes de uma categoria natural.

11. Conchas, corais e borboletas [sala de artrópodes, com ênfase em insetos]: Idem da sala anterior. Em vez de representação de biomas, esta apresenta uma vitrine de 'zonação', que coloca as espécies de crustáceos apresentadas no nível do mar em que ocorrem.

12. Celacanto - fóssil vivo: A história da “redescoberta” do Celacanto é abordada nos textos. A legenda do exemplar em exibição – réplica doada pelo Museu de História Natural de Paris – traz informações sobre ele.

13. Expedição coral - 1865-2018: Contextualização por meio do ambiente ao qual pertencem (recifes de coral), representado na ambiência construída. Parte das peças também estão contextualizadas historicamente.

14. Aves do Museu Nacional: Legendas expandidas das peças traz informações pontuais dos locais de ocorrência, hábitos ou outras curiosidades sobre as espécies. Nunca informações sobre a taxidermia em questão.

15.Arte com Dinossauros: Contextualização dos dinossauros em seus ambientes em algumas das obras apresentadas.

Multidimensionalidade dos fenômenos/ objetos apresentados

1. Hall do Meteorito de Bendegó: Não consta nesta sala. Na sala seguinte (meteorítica), vídeo sobre Bendegó (“Bendegó – contos de museus”) que aborda a queda no sertão, interação com a comunidade local, comoção em sua época.

2. Da Gênese ao Apocalipse: O núcleo “meteoritos na história da humanidade” revela alguns usos destes objetos pra além de sua importância científica.

3. A (R)evolução das Plantas: Não.

4. Um Tiranossauro no Museu Nacional: Não.

5. Minerais da Coleção Werner: Não.

6. O mar brasileiro na ponta dos dedos: Brevemente tratado em relação à usos sociais/econômicos de alguns grupos. Não é o foco da mostra.

7.a Salão da Paleontologia: Não.

7.b No tempo em que o Brasil era mar: Não.

8.a *Maxakalisaurus topai* e demais peças do Cretáceo: A explicação das referências que embasam os nomes científicos revelam relações com os espaços

onde foram descobertos, ex: 'Maxakali' é homenagem a tribo indígena da região em que foi descoberto e 'topai' a sua divindade. Na legenda de um dos exemplares revela-se que a espécie foi citada no livro Jurassic Park (relação com a cultura 'pop').

8.b Dinossauros no Sertão: Não.

9. Nos passos da humanidade: Não.

10. Conchas, corais e borboletas [sala de invertebrados]: Apresenta o uso humano de alguns grupos, como: importância econômica, farmacológica, etc.

11. Conchas, corais e borboletas [sala de artrópodes, com ênfase em insetos]: Apresenta a importância econômica dos crustáceos, os aracnídeos que oferecem perigo aos humanos; na parte referente à entomologia, trabalha de maneira considerável tanto a entomologia econômica quanto a entomologia cultural.

12. Celacanto - fóssil vivo: Aborda a multidimensionalidade do Celacanto ao trazer referências dele na arte e na mídia, habitando o imaginário da população.

13. Expedição coral - 1865-2018: O foco é na dimensão ecológica. Sua dimensão científica é importante para conhecer sobre os recifes e permitir sua conservação. Fala pontualmente que as espécies apresentadas tem além de seu valor ecológico, um valor econômico.

14. Aves do Museu Nacional: Não. Exceto referência à Harpia como símbolo do Museu Nacional.

15.Arte com Dinossauros: Sim, uma vez que os desenhos/esculturas são apresentados em sua dupla função de objeto artístico e objeto de divulgação da ciência.

Interdependência das partes com o todo

1. Hall do Meteorito de Bendegó: Não.

2. Da Gênese ao Apocalipse: Não.

3. A (R)evolução das Plantas: São apresentados a cada momento a constituição dos continentes e os fatores climáticos resultantes destes que afetaram a evolução das plantas. Contudo, não são trabalhados conceitos relacionados a esta interdependência das partes com o todo, como o conceito de ecossistema. Também não é abordada como a evolução das plantas impactou na evolução de outros grupos ou vice-versa, com exceção de uma breve menção de que o surgimento das angiospermas "além de mudar totalmente a paisagem, influenciou a evolução de vários grupos de animais".

4. Um Tiranossauro no Museu Nacional: Pouco. Um texto sobre a dieta carnívora dos T-Rex traz à tona a noção de predação entre espécies.

5. Minerais da Coleção Werner: Não.

6. O mar brasileiro na ponta dos dedos: Não.

7.a Salão da Paleontologia: Não. O painel do tempo geológico com a evolução da vida faz poucas relações com os eventos ocorridos no planeta em cada momento, que impactaram esta evolução.

7.b No tempo em que o Brasil era mar: Trabalha as relações entre as mudanças ambientais e a diversificação/extinção de seres.

8.a *Maxakalisaurus topai* e demais peças do Cretáceo: Não.

8.b Dinossauros no Sertão: Representação cênica de dois ecossistemas. Apesar de ter potencial para abordar estas questões, conceitualmente não faz reflexões sobre as interações ecológicas existentes à época.

9. Nos passos da humanidade: Não.

10. Conchas, corais e borboletas [sala de invertebrados]: Apresenta quatro pequenos dioramas que, porém, são pontuais e não são parte da principal abordagem da sala, organizada majoritariamente pela sistemática. Um texto faz uma introdução conceitual aos biomas.

11. Conchas, corais e borboletas [sala de artrópodes, com ênfase em insetos]: alguns textos abordam questões de conservação que trazem reflexões ecológicas, ainda que sem usar este termo.

12. Celacanto - fóssil vivo: Não.

13. Expedição coral - 1865-2018: Apresenta os recifes de corais como ecossistemas complexos e que abrigam uma grande biodiversidade. Fala das relações de interdependência entre espécies, com foco na relação dos corais com as algas, onde o exemplo do branqueamento de corais (causado pela morte das algas que dão sua coloração, devido aumento de temperatura das águas) revela a interdependência das partes com o todo.

14. Aves do Museu Nacional: Não.

15. Arte com Dinossauros: Não.

Interdependência dos processos e produtos e/ou causas e efeitos

1. Hall do Meteorito de Bendegó: Não.

2. Da Gênese ao Apocalipse: Fala brevemente do processo de formação do universo, sendo os meteoritos vestígios deste processo (“fósseis do Sistema Solar”). Foco da mostra é nos meteoritos em si.

3. A (R)evolução das Plantas: A ideia que os seres evoluem é introduzida pela caricatura de Darwin. Porém, o processo evolutivo em si não é explicado em nenhum lugar; ele fica subentendido nos textos que correlacionam as características do planeta em cada momento geológico e o surgimento/diversificação de características nas plantas.

4. Um Tiranossauro no Museu Nacional: Não.

5. Minerais da Coleção Werner: Não.

6. O mar brasileiro na ponta dos dedos: Não.

7.a Salão da Paleontologia: A evolução da vida é apresentada no painel do tempo geológico com foco na apresentação dos seres característicos de cada momento. Assim, são apresentados surgimentos, diversificações e extinções de grupos. Não há

explicação sobre os processos evolutivos que possibilitam essa diversificação ao longo do tempo.

7.b No tempo em que o Brasil era mar: Não.

8.a *Maxakalisaurus topai* e demais peças do Cretáceo: Não. Foco é a exibição dos fósseis. Surpreende encontrar apenas uma menção à evolução em toda a sala, em uma legenda que reforça a diferença entre pterossauros e dinossauros.

8.b Dinossauros no Sertão: Não. Também não encontramos menção à evolução.

9. Nos passos da humanidade: A exposição visa apresentar uma síntese do processo evolutivo humano, materializado nela a partir das réplicas de fósseis.

10. Conchas, corais e borboletas [sala de invertebrados]: Diversos conceitos relacionados à evolução são apresentados ao longo da sala, porém a abordagem é especialmente dedicada à apresentação da diversidade de seres e das características específicas de cada grupo apresentado (padrões evolutivos). Os processos causadores desta diversificação são pouco explorados, assim como as relações filogenéticas entre grupos.

11. Conchas, corais e borboletas [sala de artrópodes, com ênfase em insetos]: Idem da sala anterior. As relações evolutivas entre classes de crustáceos e entre ordens de insetos são representadas em painéis de árvores filogenéticas.

12. Celacanto - fóssil vivo: Não.

13. Expedição coral - 1865-2018: Não.

14. Aves do Museu Nacional: Não.

15. Arte com Dinossauros: Não.

Relação entre disciplinas

1. Hall do Meteorito de Bendegó: não.

2. Da Gênese ao Apocalipse: Não.

3. A (R)evolução das Plantas: Não.

4. Um Tiranossauro no Museu Nacional: Não.

5. Minerais da Coleção Werner: Não.

6. O mar brasileiro na ponta dos dedos: Não.

7.a Salão da Paleontologia: Não.

7.b No tempo em que o Brasil era mar: Não.

8.a *Maxakalisaurus topai* e demais peças do Cretáceo: Não.

8.b Dinossauros no Sertão: Alguns insetos atuais são colocados em vitrines junto de insetos fossilizados para comparação. Porém, não há nenhuma reflexão explícita sobre suas relações.

9. Nos passos da humanidade: Não.

10. Conchas, corais e borboletas [sala de invertebrados]: Alguns poucos fósseis são expostos junto de indivíduos atuais para materializar a longa história evolutiva de parte dos grupos apresentado.

11. Conchas, corais e borboletas [sala de artrópodes, com ênfase em insetos]: Alguns poucos fósseis são expostos junto de indivíduos atuais para materializar a longa história evolutiva de parte dos grupos apresentado.

12. Celacanto - fóssil vivo: Não.

13. Expedição coral - 1865-2018: Não.

14. Aves do Museu Nacional: Não.

15. Arte com Dinossauros: Não.

Apresentação da ciência como em contínua construção

1. Hall do Meteorito de Bendegó: Não.

2. Da Gênese ao Apocalipse: Não.

3. A (R)evolução das Plantas: Não.

4. Um Tiranossauro no Museu Nacional: A exposição demonstra que, mesmo que o T-Rex seja uma das espécies de dinossauros mais estudadas, estudos modernos da paleontologia vêm revelando novas informações sobre ela, dando a ideia de que a disciplina está em constante atualização.

5. Minerais da Coleção Werner: Não.

6. O mar brasileiro na ponta dos dedos: Não.

7.a Salão da Paleontologia: Aborda o contexto das descobertas de algumas peças.

7.b No tempo em que o Brasil era mar: Aborda o contexto de formação de coleções a partir de expedições científicas. Porém, não são abordadas iniciativas recentes.

8.a *Maxakalisaurus topai* e demais peças do Cretáceo: Aborda o contexto das descobertas das peças mais emblemáticas.

8.b Dinossauros no Sertão: Não.

9. Nos passos da humanidade: Ao apresentar duas diferentes hipóteses ainda discutidas sobre o surgimento do *homo sapiens* moderno, revela que a ciência não é dada, mas sim é permeada pelo estabelecimento de hipóteses nem sempre comprovadas.

10. Conchas, corais e borboletas [sala de invertebrados]: Não.

11. Conchas, corais e borboletas [sala de artrópodes, com ênfase em insetos]: Sala tem núcleo específico para apresentação da entomologia acadêmica, mas não é discutida a atualização do conhecimento científico.

12. Celacanto - fóssil vivo: Sim, a ideia é reforçada a partir da história de “redescoberta” do animal, revelando que os conhecimentos sobre o mundo natural podem se reconstituir ao longo do tempo.

13. Expedição coral - 1865-2018: Sim, ao apresentar o desenvolvimento do conhecimento científico sobre os corais e recifes do século XIX ao século XXI.

14. Aves do Museu Nacional: Não.

15.Arte com Dinossauros: Sim, ao apresentar a paleoarte como uma especialidade recente em nosso país (iniciada em 1999 no MN), revela que novas formas de produzir conhecimentos científicos podem ser desenvolvidas.

Reaproximação entre sujeito e objeto

1. Hall do Meteorito de Bendegó: Não.

2. Da Gênese ao Apocalipse: Não.

3. A (R)evolução das Plantas: Ilustração representando Darwin, em diálogo direto com o público, personaliza o fazer científico.

4. Um Tiranossauro no Museu Nacional: Não.

5. Minerais da Coleção Werner: Não. Apenas apresenta Werner como um importante cientista para a Mineralogia.

6. O mar brasileiro na ponta dos dedos: Não.

7.a Salão da Paleontologia: Faz referência a pesquisadores atuantes nas descobertas de algumas peças expostas, personalizando o fazer científico.

7.b No tempo em que o Brasil era mar: Faz referência a cientistas atuantes na formação de coleções sobre o período.

8.a *Maxakalisaurus topai* e demais peças do Cretáceo: Faz referência a pesquisadores atuantes nas descobertas mais emblemáticas, personalizando o fazer científico.

8.b Dinossauros no Sertão: Apresenta o trabalho de preparação dos fósseis, o que revela o impacto do pesquisador sobre o objeto.

9. Nos passos da humanidade: Não.

10. Conchas, corais e borboletas [sala de invertebrados]: Não.

11. Conchas, corais e borboletas [sala de artrópodes, com ênfase em insetos]: Produção científica é desvelada ao público, por meio da exibição de técnicas e instrumentos utilizados.

12. Celacanto - fóssil vivo: Não.

13. Expedição coral - 1865-2018: Pontualmente. Se detém principalmente na figura de Hartt para tratar das primeiras descobertas relativas aos recifes de corais na costa brasileira.

14. Aves do Museu Nacional: Não.

15.Arte com Dinossauros: Valorização do papel do paleoartista.

Aproximação da produção científica do Museu com o público

- 1. Hall do Meteorito de Bendegó:** Não.
- 2. Da Gênese ao Apocalipse:** Não.
- 3. A (R)evolução das Plantas:** Apresenta a coleção de Paleobotânica do MN/UFRJ em espaço específico para o tema.
- 4. Um Tiranossauro no Museu Nacional:** Pouco. O vídeo existente na exposição apresentava o trabalho de paleoarte feito no Museu.
- 5. Minerais da Coleção Werner:** Não.
- 6. O mar brasileiro na ponta dos dedos:** Não.
- 7.a Salão da Paleontologia:** Na apresentação do contexto de descobertas das peças, faz algumas referências à contribuição de pesquisadores do MN. Porém o trabalho de preparação, salvaguarda e pesquisa pós-coleta não é explorado.
- 7.b No tempo em que o Brasil era mar:** Revela o histórico de formação da coleção apresentada.
- 8.a *Maxakalisaurus topai* e demais peças do Cretáceo:** Pouco. Ao abordar o contexto das descobertas das peças, faz algumas referências aos trabalhos de pesquisadores do MN.
- 8.b Dinossauros no Sertão:** Vídeo mostra espaços de coleção e o trabalho de preparação dos fósseis, com cenas do trabalho sendo realizado no laboratório do MN.
- 9. Nos passos da humanidade:** Não.
- 10. Conchas, corais e borboletas [sala de invertebrados]:** Um vídeo apresenta o projeto desenvolvido pelo Laboratório de Porífera do MN. Porém, em geral, o tema é pouco explorado ao longo de toda a sala.
- 11. Conchas, corais e borboletas [sala de artrópodes, com ênfase em insetos]:** Tem núcleo específico para apresentação da coleção entomológica. Não aparece nos demais grupos.
- 12. Celacanto - fóssil vivo:** Não.
- 13. Expedição coral - 1865-2018:** Mostra a relação do MN com as descobertas e pesquisas dos recifes, do século XIX ao XXI.
- 14. Aves do Museu Nacional:** Apresenta brevemente em texto a coleção de ornitologia do Museu Nacional. Também tratava da técnica da taxidermia, apresentando-a ao público por meio de pequeno texto e exemplares diferenciando a taxidermia artística da científica.
- 15.Arte com Dinossauros:** Valorização do trabalho de paleoarte desenvolvido no MN, pioneiro no país.

Posicionamento crítico do museu frente às questões atuais

- 1. Hall do Meteorito de Bendegó:** Não.

2. Da Gênese ao Apocalipse: Não.

3. A (R)evolução das Plantas: Fala da utilização consciente de recursos naturais – materiais da exposição largamente reutilizados ou de materiais reciclados.

4. Um Tiranossauro no Museu Nacional: Não.

5. Minerais da Coleção Werner: Não.

6. O mar brasileiro na ponta dos dedos: Brevemente tratado em relação à necessidade de proteção de alguns grupos. Não é o foco da mostra.

7.a Salão da Paleontologia: Não.

7.b No tempo em que o Brasil era mar: Apresenta importante caso de repatriação recente (2015), que pode servir de exemplo para futuras tentativas de recuperação de patrimônio.

8.a *Maxakalisaurus topai* e demais peças do Cretáceo: Não.

8.b Dinossauros no Sertão: Não.

9. Nos passos da humanidade: Não.

10. Conchas, corais e borboletas [sala de invertebrados]: Reflexões de caráter conservacionista são tratadas em alguns dos grupos.

11. Conchas, corais e borboletas [sala de artrópodes, com ênfase em insetos]: Textos e animações apresentam questões de conservação ao público.

12. Celacanto - fóssil vivo: Não.

13. Expedição coral - 1865-2018: Apresenta inúmeras reflexões sobre o impacto das ações humanas (concentração de plástico nos oceanos, pesca, turismo desordenado, etc), assim como impactos do aquecimento global (aumento da temperatura e acidez dos mares, extinções, espécies ameaçadas). Traz ações de conservação como formas de amenizar tal cenário.

14. Aves do Museu Nacional: Não.

15. Arte com Dinossauros: Não.

Valorização do visitante como ator social

1. Hall do Meteorito de Bendegó: Não.

2. Da Gênese ao Apocalipse: Não.

3. A (R)evolução das Plantas: Em painel sobre a importância da luta contra o contrabando de fósseis, se refere diretamente ao público: “Faça a sua parte, esta história também é sua, é de todos nós”.

4. Um Tiranossauro no Museu Nacional: Não.

5. Minerais da Coleção Werner: Não.

6. O mar brasileiro na ponta dos dedos: Não.

7.a Salão da Paleontologia: Não.

7.b No tempo em que o Brasil era mar: Não.

8.a *Maxakalisaurus topai* e demais peças do Cretáceo: Não.

8.b Dinossauros no Sertão: Não.

9. Nos passos da humanidade: Não.

10. Conchas, corais e borboletas [sala de invertebrados]: Não.

11. Conchas, corais e borboletas [sala de artrópodes, com ênfase em insetos]: Não.

12. Celacanto - fóssil vivo: Não.

13. Expedição coral - 1865-2018: Bem pontualmente. Fala de que “todos nós” podemos nos conscientizar sobre o uso de plástico descartável em nosso dia-a-dia. Em geral, trata mais das ações de políticas públicas e científicas do que as ações cidadãs.

14. Aves do Museu Nacional: Não.

15.Arte com Dinossauros: Não.

II - Análise do Guia Temático de 2002

Contextualização dos fenômenos/ objetos apresentados

Geral – Princípios, lições e estratégias: Aparece em diversos momentos. O princípio de “historicidade” fala da importância da contextualização histórica das peças e do prédio. A estratégia do “espírito do lugar” reforça a contextualização dos fenômenos e objetos apresentados no prédio/instituição que os mantém, a do “perspectivismo” reforça o desejo de contextualizar historicamente os fenômenos descritos, já “sinalização conceitual” considera o uso de cores e formas como portadores de códigos de significação. Cita ao longo do texto recursos contextualizadores, como “linha do tempo” e “árvore da vida”, além do uso de cores específica para cada circuito.

Circuito Universo, Planeta e Vida (CUPV) - Macrotema 1: Diferentes recursos contextualizadores citados: maquetes, modelos, dioramas, mapas, multimídias, fotos, ilustrações e outros. Menciona a coluna geológica, mas não é explicado de que forma ela seria materializada.

CUPV - Macrotema 2: A apresentação gráfica de uma árvore da vida com os principais filos animais é um recurso contextualizador de destaque. Além deste, esta parte do circuito cita o uso de modelos, fotos, ilustrações, esquemas, animações. Dioramas e reconstruções ambientais são pouco citadas.

CUPV - Macrotema 3: Dioramas de paleoambientes e ambientes atuais, bem como recursos sonoros, fotos, vídeos e modelos são citados como elementos de contextualização.

CUPV - Macrotema 4: Os seres característicos dos ecossistemas brasileiros atuais – foco do encerramento do circuito – estariam contextualizados em dioramas.

Multidimensionalidade dos fenômenos/ objetos apresentados

Geral – Princípios, lições e estratégias: Os objetos e fenômenos são selecionados por sua importância científica na narrativa a ser contada sobre o mundo natural. Contudo, O Guia Temático admite no princípio do “Museu para síntese” uma “polifonia discursiva”, que reconhece também os regimes discursivos pedagógicos, cenográficos, entre outros, que atuam em conjunto para sustentar a narrativa.

CUPV - Macrotema 1: Encontramos poucos exemplos: relação dos astros com divindades, uso de minerais pelo ser humano na vida cotidiana. Em geral, o foco reside no tema científico a ele associado.

CUPV - Macrotema 2: Em diferentes momentos, a relação com os seres humanos é elencada, considerando as doenças causadas, importância econômica, médica, biológica, insetos no folclore, entre outras.

CUPV - Macrotema 3: Em pouquíssimos itens, a relação com o ser humano é trabalhada (ex: cobras peçonhentas e medidas preventivas contra acidentes, indústria de couro de jacaré e importância de ações de manejo e poucas outras).

CUPV - Macrotema 4: Não encontramos no texto exemplos de objetos ou temas trabalhados de maneira multidimensional. O foco reside sempre no tema científico a ele associado.

Interdependência entre partes e todo

Geral – Princípios, lições e estratégias: O princípio do “Museu para síntese” explicita o esforço sintético da exposição de reunir diferentes aspectos da realidade, segmentados pela ciência ocidental; e a lição de “Relacionalidade” evidencia a apresentação das relações como necessárias à existência da vida e da cultura, revelando o entrelaçamento dos fenômenos da realidade.

CUPV - Macrotema 1: A apresentação integrada dos processos e produtos geológicos, algumas reflexões críticas ligadas aos ambientes globais apresentados e a evolução das primeiras formas de vida – que impactaram a atmosfera terrestre - demonstram uma certa interdependência entre parte e todo.

CUPV - Macrotema 2: Aparece principalmente no que se refere aos temas ligados à evolução das plantas (evolução da interação planta/herbívoro, coevolução inseto-planta, impactos nos ambientes e outros). Nas apresentações específicas da evolução dos invertebrados, também presente nesta parte, as partes (grupos) são trabalhadas de maneira bastante segmentada.

CUPV - Macrotema 3: Ao longo desta seção, são previstas diferentes representações dos seres em seus ambientes (dioramas, fotos, vídeos), trabalhando principalmente a noção de adaptação a estes. Porém, a abordagem preponderante é a da origem e da diversidade dos grupos, por meio da apresentação de relações filogenéticas, suas características morfológicas e hábitos. Os dois últimos temas previstos - “A evolução biogeográfica da Mastofauna Neotropical” e a “Transição Cretáceo-Terciário” - apresentam um maior destaque às mudanças geográficas e de evolução das paisagens, relacionando-as à evolução dos grupos (preparando o visitante para o módulo seguinte, onde esta relação ambiente-evolução será mais enfatizada).

CUPV - Macrotema 4: Apresenta os ambientes aquáticos e terrestres brasileiros atuais junto a temas ligados à ecologia que reforçam a ideia de “rede de elementos interdependentes” (p.99). Neste cenário, é possível entender a interrelação entre partes e todo e seu equilíbrio dinâmico.

Interdependência dos processos e produtos e/ou causas e efeitos

Geral – Princípios, lições e estratégias: A ênfase nos mecanismos de transformação evolutiva é citada na lição de “transformação”, trabalhando noções como homologia, adaptação, irradiação de novos desenhos em ambientes inexplorados, correlações biogeográficas e extinções.

CUPV - Macrotema 1: Os temas de geologia, maior destaque desta parte, apresentam processos e produtos de maneira integrada e equilibrada.

CUPV - Macrotema 2: Focado em mostrar que a biodiversidade atual vem de uma origem única. É bastante evolutivo nos marcos selecionados para sua materialização, porém os recortes são mais relacionados aos padrões que aparecem ao longo da história evolutiva dos invertebrados e plantas, do que nos processos que levam à diversificação.

CUPV - Macrotema 3: Trata-se do Macrotema da “transformação”. Na introdução a este terceiro arco narrativo, é expresso o desejo de se concentrar nos mecanismos de transformação envolvidos no processo evolutivo. A abordagem foca na apresentação dos grupos de vertebrados: sua origem, evolução e características. O destaque são a homologia, transformação de estruturas ao longo da cadeia filogenética, mecanismo de adaptação e alguns eventos de biogeografia. Partindo desta abordagem que se organiza a partir dos grupos e de seus padrões, revela o histórico do processo evolutivo.

CUPV - Macrotema 4: Não consta.

Relação entre disciplinas

Geral – Princípios, lições e estratégias: Interessante notar a multidisciplinaridade entre as ciências naturais e humanas, uma vez que observamos entre os dois circuitos principais paralelismos narrativos (por meio de citações mútuas, referências, intermissões, sinalização conceitual comuns e reiteração dos momentos narrativos), que permitem traçar reflexões comuns entre as áreas, porém sem pô-las em diálogo. A relação se vê principalmente no início e final dos dois circuitos, com suas reflexões comuns sobre origens e sobre a relacionalidade, terminando com uma reflexão sobre a responsabilidade de sua preservação.

CUPV - Macrotema 1: Engloba temas de astronomia, geologia e biologia relativos respectivamente à origem do Universo, Planeta e Vida. Contudo, cada parte é apresentada isoladamente, com pouca relação entre elas.

CUPV - Macrotema 2: Põe em interação a paleontologia e a biologia, ao apresentar os marcos da evolução associando o seu surgimento no passado aos grupos atuais. Neste Macrotema, porém, a apresentação dos grupos atuais é mais evidente do que a apresentação dos seus representantes passados.

CUPV - Macrotema 3: Põe em interação a paleontologia e a biologia, ao apresentar os marcos da evolução associando seu surgimento no passado aos grupos atuais.

CUPV - Macrotema 4: A ênfase é nos ecossistemas atuais, mas também pretendia-se falar sobre sua formação.

Apresentação da ciência como em contínua construção

Geral – Princípios, lições e estratégias: A intenção de comunicar a ciência enquanto processo fruto de seu tempo fica clara no princípio conceitual da “historicidade”, a partir do qual se planejou apresentar na exposição informações contextualizadoras sobre as condições de produção dos saberes apresentados, mostrando como conjunturas históricas, políticas, entre outras, impactam a produção da ciência. É reiterada na estratégia do “perspectivismo”.

CUPV - Macrotema 1: Esta característica fica clara desde o momento inicial deste Macrotema, uma vez que apresenta a evolução da astronomia, refletindo sobre a construção da disciplina e o desenvolvimento de tecnologias que contribuíram para o avançar científico ao longo do tempo. Também aparece na apresentação da origem da teoria de tectônica de placas e seu caráter de “Revolução nas Ciências da Terra”.

CUPV - Macrotema 2: Apenas em dois momentos trabalha com hipóteses ainda não definidas para determinado assunto (origem dos metazoários, relações filogenéticas entre classes atuais de echinodermata). Trata-se de uma quantidade insignificante frente ao universo apresentado nesta parte do circuito, portanto é uma característica praticamente não presente.

CUPV - Macrotema 3: Pontual, de forma geral os temas são apresentados sem reflexões sobre a construção do conhecimento proposto, porém em alguns momentos são discutidas questões que demonstram o processo de construção científica e sua atualização (construção da teoria de surgimento das aves, controvérsias sobre o posicionamento filogenético das tartarugas e diferentes hipóteses da extinção K-Pg).

CUPV - Macrotema 4: Não consta.

Reaproximação entre sujeito e objeto

Geral – Princípios, lições e estratégias: Não consta.

CUPV - Macrotema 1: A astronomia é apresentada em sua relação com a humanidade, partindo da curiosidade de civilizações distantes sobre o céu e a evolução desta disciplina ao longo do tempo. Ao longo dos demais assuntos, a relação não consta.

CUPV - Macrotema 2: Não consta.

CUPV - Macrotema 3: Não consta.

CUPV - Macrotema 4: Não consta.

Aproximação da produção científica do Museu com o público

Geral – Princípios, lições e estratégias: No princípio do “Museu para síntese” é expresso o desejo de apresentar ao público as três áreas mais expressivas de um museu de história natural: exposição, conservação e pesquisa científica, no caso, a partir do caso do Museu Nacional. É reiterado na estratégia do “perspectivismo”.

CUPV - Macrotema 1: Não consta referência à produção e às coleções do MN.

CUPV - Macrotema 2: Não consta referência à produção e às coleções do MN.

CUPV - Macrotema 3: Não consta referência à produção e às coleções do MN.

CUPV - Macrotema 4: Não consta referência à produção e às coleções do MN.

Posicionamento crítico do museu frente às questões atuais

Geral – Princípios, lições e estratégias: O texto reflete sobre a necessidade de trabalhar a relacionalidade entre os fenômenos apresentados, uma vez que os impactos da presença humana no planeta vêm ameaçando o equilíbrio ecológico (isto é, questões ambientais atuais devem ser trabalhadas). É reforçado que este tema permeará toda a exposição, mas especialmente no módulo final.

CUPV - Macrotema 1: Pouco. Aparece pontualmente a partir de temas críticos relacionados aos ambientes apresentados no módulo de geologia (ex.: questão ecológica da água continental no Planeta; desertificação no mundo e impacto humano).

CUPV - Macrotema 2: Não consta, exceto em um dos módulos, que fala do branqueamento dos corais, relacionado ao aquecimento global (insignificante frente à quantidade de temas tratados).

CUPV - Macrotema 3: Não é o foco da abordagem. Algumas reflexões sobre a necessidade de manejo ecológico e a ameaça de extinção de certos grupos aparecem muito pontualmente.

CUPV - Macrotema 4: É identificado no encerramento do circuito, ao trazer reflexões ligadas à educação ambiental, com a contemplação de temas ligados à ecologia (reconhecimento da riqueza de todas as formas de vida e necessidade de conservação dos ecossistemas).

Valorização do visitante como ator social

Geral – Princípios, lições e estratégias: Não consta.

CUPV - Macrotema 1: Não consta.

CUPV - Macrotema 2: Não consta, exceto em um dos módulos, em que é citada a importância da conscientização da população sobre o declínio dos estoques pesqueiros (insignificante frente à quantidade de temas tratados).

CUPV - Macrotema 3: Não consta.

CUPV - Macrotema 4: Não fala explicitamente do visitante enquanto ator social, mas indica a necessidade de conscientizar o público sobre a importância de conservar os ecossistemas apresentados.

III – Análise do Guia Temático de 2021²⁷⁸

Contextualização dos fenômenos/ objetos apresentados

Geral - Princípios e estratégias: O princípio de “historicidade” explicita o desejo de uma narrativa contextualizadora sobre as peças e as coleções do MN, evidenciando a biografia dos objetos e a constituição do conhecimento científico ao longo do tempo. Também aparece nas estratégias de valorização do “espírito do lugar”, que contextualiza pela comunicação do ambiente em que a exposição se sedia, de “materialização conceitual”, que contextualiza pelo design da exposição e da “tecnologia”, que contextualiza por meio do uso de tecnologia digital, explorada como estratégia quando relacionada aos conceitos, temas e acervos da exposição.

CUV – Apresentação, base conceitual e narrativa: Cita algumas estratégias contextualizadoras já abordadas nos princípios e estratégias comuns a todos os circuitos (ênfase no acervo, materialização conceitual pelo design e uso pontual de tecnologia). Do ponto de vista conceitual, tempo e espaço são conceitos organizadores do circuito e por isso devem se refletir na contextualização dos fenômenos/objetos apresentados.

CUV - Parte 1: Objetos contextualizados em um gabinete de estudos cenográfico que remete à dinâmica da produção científica, isto é, os contextualiza enquanto objeto científico.

CUV - Parte 2: Um modelo de globo terrestre é o elemento contextualizador de destaque.

CUV - Parte 3: A importante biodiversidade atual é contextualizada em uma árvore filogenética única, onde serão apresentados os três Domínios. Depois, dentro de cada grupo, a sua apresentação será majoritariamente sistemática, onde serão apresentados de acordo com sua filogenia.

CUV - Parte 4: São previstas algumas cenografias para representar os paleoambientes.

CUV - Parte 5: A contextualização se dá a partir do recorte de tempo presente, onde questões climáticas atuais serão trabalhadas primeiro por uma perspectiva crítica e depois lúdica.

CAB – Apresentação, base conceitual e narrativa: Estão previstas cenografias de ecossistemas, biomas e paisagens de relevância nacional.

²⁷⁸ Para sua comparabilidade com o Guia Temático de 2002, consideramos o corpo textual do documento base. Nele entendemos que as principais características narrativas estão discriminadas. As fichas temáticas, anexos com detalhamento de conteúdo dos variados temas propostos, não foram considerados.

CAB – Introdução: A ideia de viagem contextualiza os temas apresentados, com cenografias associadas a este conceito.

CAB – Pontos da viagem: Como o recorte é geográfico, a contextualização dos temas é feita pela ambientação das paisagens apresentadas.

CAB – Encerramento: A ideia de retorno contextualiza os temas apresentados, com cenografias associadas a este conceito.

Multidimensionalidade dos fenômenos/ objetos apresentados

Geral – Princípios e estratégias: Não é explícito nos princípios. Na estratégia de “espírito do lugar”, existe uma menção à multidimensionalidade do Paço de São Cristóvão (antiga residência imperial, mas também parte de uma memória ligada às antigas exposições e acervos do MN, impactados pelo incêndio). Já em uma proposta de abordagem para o Hall do Meteorito Bendegó, considerado um dos espaços introdutórios aos circuitos, o meteorito seria apresentado em suas várias dimensões, que se relacionam com os diferentes olhares que fundamentam cada circuito: objeto de importância histórica, objeto do espaço na Terra, objeto de cultura, objeto de impacto local.

CUV – Apresentação, base conceitual e narrativa: Não consta.

CUV - Parte 1: Não consta.

CUV - Parte 2: Esta característica está mais evidente no módulo que apresenta as relações entre a geodiversidade e o nosso modo de vida, com exemplos cotidianos de bens minerais, assim como seus usos ao longo da história. A relação também aparece pontualmente na apresentação dos minerais, onde serão tratados temas como seus usos e demais aspectos históricos.

CUV - Parte 3: Apesar da estruturação narrativa se dar por meio de uma organização sistemática, serão também apresentadas relações dos grupos com aspectos ambientais, culturais, medicinais, entre outros, trazendo a reflexão sobre o impacto que eles têm em nossas vidas e sua relação com a humanidade.

CUV - Parte 4: Não consta.

CUV - Parte 5: Não consta.

CAB – Apresentação, base conceitual e narrativa: Serão exploradas diferentes dimensões das localidades representadas: geológica, biológica, geográfica e sociocultural.

CAB – Introdução: Introduz a ideia de diversidade existente em nosso país.

CAB – Pontos da viagem: As paisagens são apresentadas a partir de sua polissemia.

CAB – Encerramento: A ideia de “retorno” é apresentada em suas várias dimensões e transformações.

Interdependência entre partes e todo

Geral – Princípios e estratégias: O princípio do “museu como construtor de narrativas” evidencia o papel do Museu como construtor de uma memória coletiva, a partir do qual se congregam diferentes visões sobre a realidade para a produção de uma narrativa articulada sobre a mesma.

CUV – Apresentação, base conceitual e narrativa: Esta noção é muito explorada na introdução do circuito. Sua importância fica especialmente clara na escolha dos conceitos basilares do circuito, em que parte deles se relacionam com esta noção: conservação ambiental, os seres humanos como parte do mundo natural, geodiversidade e biodiversidade.

CUV - Parte 1: Não consta. Ao contrário, trata das especialidades que estudam cada uma das “partes” do mundo natural.

CUV - Parte 2: Os últimos módulos desta parte - “a ciência do sistema Terra” e “A vida interligada em um mosaico de interações” - articulam a apresentação do nosso Planeta com a biodiversidade nele existente, servindo de gancho para a parte seguinte do circuito ao mesmo tempo que apresentam enfaticamente a interdependência dos elementos bióticos e abióticos. Entre os conceitos trabalhados estão: os ciclos biogeoquímicos, a Terra como um sistema de partes interativas, a necessidade da abordagem sistêmica da Terra, os ecossistemas.

CUV - Parte 3: A organização é predominantemente sistemática, contudo, a sua importância ecológica também está entre os temas a serem tratados, principalmente no que diz respeito às plantas, algas e fungos. Relações interespecíficas, incluindo dos diferentes grupos com os seres humanos, serão abordadas.

CUV - Parte 4: Visa demonstrar a profunda relação entre vida e ambiente. Ao longo do roteiro, é prevista a apresentação de aspectos paleogeográficos que foram determinantes para a história da vida no Planeta.

CUV - Parte 5: Apresenta as consequências globais do modo de vida ocidental.

CAB – Apresentação, base conceitual e narrativa: As diferentes dimensões das localidades apresentadas serão apresentadas de maneira integrada, revelando a sua interdependência e seu frágil equilíbrio. Assim, serão abordadas as interações entre seres vivos, seus ambientes e os diferentes modos de vida, trabalhando também o aspecto da conservação ambiental. Os conceitos basilares do circuito são bastante relacionados a essa visão sistêmica, entre eles: conservação, ecologia, biodiversidade, geodiversidade, biogeografia.

CAB – Introdução: Introduz a ideia da dinâmica de relações entre paisagens e pessoas.

CAB – Pontos da viagem: As relações entre partes dos ambientes apresentados são enfatizadas.

CAB – Encerramento: Não consta.

Interdependência dos processos e produtos e/ou causas e efeitos

Geral – Princípios e estratégias: No princípio de “historicidade”, o Museu é apresentado como impactado e condicionado pelas conjunturas históricas de seu tempo, ao mesmo tempo em que influenciou na história da ciência e na história do Brasil, evidenciando a inter-relação causa-efeito.

CUV – Apresentação, base conceitual e narrativa: O caráter processual da evolução do Planeta e da vida é o que fica mais evidente no texto de apresentação do circuito, o qual enfatiza a biodiversidade como fruto de um longo e complexo processo evolutivo, que deve ser entendido em relação com os processos dinâmicos de nosso planeta.

CUV - Parte 1: Não consta.

CUV - Parte 2: A proposta tem foco inicial nos produtos da geodiversidade, para então trabalhar os processos. Contudo, na apresentação desses processos que constantemente transformam nosso planeta (por: ciclo das rochas), apresenta de maneira correlata os produtos a ele associados, buscando comunicar a correlação entre eles.

CUV - Parte 3: Não consta.

CUV - Parte 4: A preocupação em apresentar os processos evolutivos é expressa no texto do Guia Temático, o qual reflete sobre o desafio de materializar processos, causas e consequências das adaptações evolutivas apresentadas. Vários conceitos relacionados ao processo evolutivo são apresentados ao público, como “seleção natural”, “ancestralidade comum”, “adaptação”, “extinções”, “fósseis” (como indícios da evolução) e “tempo geológico”. Desta forma, o processo ficaria mais claro ao público, que poderia perceber os fósseis e seres vivos como resultados deste processo.

CUV - Parte 5: Não consta.

CAB – Apresentação, base conceitual e narrativa: Não consta.

CAB – Introdução: Não consta.

CAB – Pontos da viagem: Não consta.

CAB – Encerramento: Não consta.

Relação entre disciplinas

Geral – Princípios e estratégias: No princípio do “museu como construtor de narrativas”, defende-se que as exposições sejam feitas “de maneira dinâmica, decolonial e interdisciplinar” (p.17), integrando na exposição diferentes visões sobre a realidade que são construídas fragmentadas pelas disciplinas. O Hall de Introdução e Distribuição das exposições também apresenta relações entre as disciplinas, ao apresentar de maneira articulada o fazer científico do Museu Nacional em sua diversidade e dinâmica.

CUV – Apresentação, base conceitual e narrativa: O texto de apresentação do circuito revela que, por mais que este se organize de forma a conferir momentos de

protagonismo a cada disciplinas, é desejada a integração entre elas, permitindo-se “uma narrativa fluida e dinâmica sobre nossa realidade” (p.44).

CUV - Parte 1: A relação aparece ao demonstrar que as diversas disciplinas de história natural existentes no MN têm o objetivo comum de entender nosso mundo natural, partindo de perguntas sobre esta realidade para construir seus conhecimentos. Ao mesmo tempo, marca as diferenças entre os objetos, métodos e instrumentos de cada especialidade (biologia, geologia, paleontologia e antropologia biológica), revelando suas especificidades.

CUV - Parte 2: Nos módulos principais a relação com outras disciplinas é quase inexistente (a exceção é a apresentação dos sedimentos e rochas sedimentares, no contexto dos ciclos das rochas, incluindo os fósseis). Contudo, nos módulos finais desta parte 2, onde se busca um gancho com a parte seguinte do circuito, são apresentadas interações entre a geo e a biodiversidade - neste segmento destacam-se os ciclos e fluxos entre tais componentes, que revelam a importância de pensarmos para além das caixas estanques das disciplinas, se quisermos entender nosso Planeta.

CUV - Parte 3: Não conta. Constam apenas temas e abordagens biológicas.

CUV - Parte 4: O protagonismo desta parte é majoritariamente da paleontologia, porém algumas relações existem. Existe um módulo inteiro dedicado à antropologia biológica, uma vez que a evolução humana é apresentada neste circuito. O módulo é desenvolvido de modo conceitualmente separado do que estava acontecendo no planeta e demais seres no período (Cenozoico), porém o texto expressa o desejo de que a organização espacial entre estes dois momentos seja paralela, para que o ser humano não seja o ponto final do processo evolutivo apresentado. Já o módulo final traça relações com a biologia, uma vez que traz exemplos atuais da evolução.

CUV - Parte 5: Diferente das partes 2, 3 e 4, nas quais há o protagonismo de uma das disciplinas existentes no MN, no encerramento são feitas reflexões gerais que põem em diálogo diferentes conhecimentos, sem confiná-los a recortes disciplinares.

CAB – Apresentação, base conceitual e narrativa: O texto enfatiza o desejo e o desafio de se alcançar uma abordagem transdisciplinar sobre a produção científica e seus objetos de estudo. O intuito é integrar nos diferentes pontos de “viagem” representados aspectos relativos às diferentes especialidades existentes no MN.

CAB – Introdução: Não existe preponderância de uma ou outra disciplina, mas sim a noção de viagem abordada de maneira ampla.

CAB – Pontos da viagem: Abordagem transdisciplinar dos ambientes apresentados, mas podendo ter prevalência de um ou outro aspecto, a depender do ponto de parada (geológico, biológico, etc.).

CAB – Encerramento: Não existe preponderância de uma ou outra disciplina, mas sim reflexões de maneira ampla.

Apresentação da ciência como em contínua construção

Geral – Princípios e estratégias: Presente tanto no princípio de “historicidade” quanto no de “fazer científico”. Combinados, o museu apresenta uma narrativa contextualizadora que demonstra os processos aos quais o conhecimento científico é

submetido para sua construção ao longo do tempo. Fica especialmente explícito no Hall introdutório das exposições, onde se deseja apresentar o fazer científico do Museu Nacional em sua dinâmica, em constante atualização e ressignificação.

CUV – Apresentação, base conceitual e narrativa: Apesar da apresentação do processo de construção científica do MN ser parte da base conceitual do circuito, uma discussão sobre a dinâmica da construção do conhecimento científico não é explicitada.

CUV - Parte 1: No circuito, tal característica aparece principalmente nesta parte. Com o objeto de materializar a dinâmica da produção de conhecimentos sobre a história natural no MN, parte-se de perguntas sobre os objetos, revelando a ciência em contínua construção, a partir do olhar curioso do ser humano.

CUV - Parte 2: Deseja-se apresentar a história dos conceitos e os contextos de desenvolvimento da geologia, revelando a evolução das ideias sobre nosso planeta (sua forma, seu lugar no espaço e seu tempo).

CUV - Parte 3: É bastante evidente nos primeiros módulos desta parte, onde o histórico de classificação da biodiversidade é apresentado, citando inclusive métodos contemporâneos como o sequenciamento de moléculas, o que evidencia que o pensamento científico está em construção e que a classificação apresentada pelo MN é uma proposta contemporânea que está em constante revisão.

CUV - Parte 4: Diferentes momentos apresentam a produção científica como processual, uma vez que aborda as diferentes hipóteses para o surgimento da vida, o histórico da aceitação da teoria de queda de meteorito para o fim da era Mesozoica, entre outros.

CUV - Parte 5: Apresenta novos debates que se colocam no campo científico frente à crise global em curso, revelando que cada tempo tem as questões que lhes são caras.

CUV – espaço em definição: menciona-se o desejo de dispor de um laboratório multiuso para aproximar os bastidores do fazer científico realizado pelo Museu; nesse espaço, poderiam ser realizadas atividades. Acreditamos que tal iniciativa aproximaria do público a noção da ciência construída por pessoas comuns, também situadas em determinado contexto. Por conta da distribuição arquitetônica do circuito, sua viabilidade seria ainda analisada.

CAB – Apresentação, base conceitual e narrativa: Deseja apresentar os limites da ciência moderna, suas contradições, ritmos de descobertas e demais características, que a expõem não como um conhecimento dado, mas sim em processo e fruto de seu tempo.

CAB – Introdução: Apresenta a importância das viagens para a produção científica.

CAB – Pontos da viagem: Pouco. Pontualmente é apresentada as variedades de técnicas e instrumentos utilizados pelos cientistas, revelando a dinâmica da produção científica.

CAB – Encerramento: Apresenta os resultados e legados de uma viagem científica, a partir de um exemplo histórico do século XIX.

Reaproximação entre sujeito e objeto

Geral – Princípios e estratégias: Presente tanto no princípio do “fazer científico” quanto no Hall introdutório das exposições, onde se deseja apresentar a relação Museu-Ciência-Sociedade.

CUV – Apresentação, base conceitual e narrativa: Não consta.

CUV - Parte 1: Ainda que não expressa textualmente, a relação pesquisador-objeto fica implícita, uma vez que a dinâmica da produção científica é o cerne desta parte, partindo de perguntas que podemos fazer sobre determinado objeto, isto é, partindo da curiosidade humana.

CUV - Parte 2: Embora no Guia Temático não seja nomeado nenhum pesquisador em específico, uma das fichas temáticas elencadas “A teoria da Tectônica de Placas: história e personagens” assim como o desejo expresso de se apresentar a dinâmica do fazer científico revelam a vontade de personalizar a produção científica apresentada.

CUV - Parte 3: Personaliza a produção científica tanto de forma geral, ao trazer reflexões sobre o trabalho do pesquisador, quanto específicas, ao trazer nomes de importantes cientistas de diferentes períodos, demonstrando que a classificação dos seres vivos é uma construção coletiva.

CUV - Parte 4: Não consta explicitamente. Porém, a ficha “Histórico da Teoria da Evolução” bem como a menção de que as diferentes áreas, técnicas e aplicações da paleontologia serão distribuídas ao longo de toda a parte 4 dão indícios de que esta característica pode ser explorada.

CUV - Parte 5: Não consta.

CAB – Apresentação, base conceitual e narrativa: O circuito traz as narrativas, cosmologias e pragmáticas de comunidades para além da academia, convidando-nos a caminhar nos passos dos locais e dos viajantes.

CAB – Introdução: Não consta.

CAB – Pontos da viagem: A presença de diversos povos e comunidades se dá de forma intensa por todo o circuito, enquanto que a presença do cientista é mais pontual.

CAB – Encerramento: Não consta.

Aproximação da produção científica do Museu com o público

Geral – Princípios e estratégias: Este desejo fundamenta um dos princípios da exposição - “fazer científico”). Também é relacionado à estratégia de “valorização do acervo”, em que este é entendido como patrimônio científico e cultural brasileiro e parte essencial da identidade do MN; e ao Hall introdutório das exposições, onde a dinâmica da produção científica do MN é comunicado ao público.

CUV – Apresentação, base conceitual e narrativa: Aparece especialmente na valorização dada às coleções científicas do MN (considerado destaque do circuito) e no conceito basilar do circuito “a história natural pelos olhos do Museu

Nacional/UFRJ”, colocando a produção científica como um dos temas a ser abordado, explicitando ao público como a natureza é estudada pelo MN.

CUV - Parte 1: Aparece principalmente nesta parte, uma vez que sua abordagem é a exposição de objetos representativos das coleções de história natural do MN, dispostos em uma espécie de gabinete de estudos cenográfico, refletindo sobre a diversidade de formas de coleta, de metodologias e de instrumentos utilizados na instituição para produzir ciência.

CUV - Parte 2: Aparece em momentos pontuais desta parte: a pesquisa geológica do MN e as suas coleções, as viagens geológicas históricas e os espécimes afetados pelo incêndio.

CUV - Parte 3: Deseja-se apresentar como o estudo da biodiversidade é feito pelos profissionais do MN, envolvendo as etapas de coleta, pesquisa e conservação dos seres estudados.

CUV - Parte 4: A organização do circuito leva em consideração as pesquisas do MN, dando destaque a elas ao longo dos marcos evolutivos apresentados.

CUV - Parte 5: Não consta.

CAB – Apresentação, base conceitual e narrativa: As localidades representadas foram escolhidas levando em consideração a divulgação das pesquisas do Museu Nacional.

CAB – Introdução: Não consta.

CAB – Pontos da viagem: Em alguns pontos de parada é explicitada a relação da pesquisa do MN com eles.

CAB – Encerramento: É feita a apresentação de trechos de diários de campo, fotos de pesquisadores do MN em campo e outras relações com a pesquisa produzida no MN.

Posicionamento crítico do museu frente às questões atuais

Geral – Princípios e estratégias: Não consta.

CUV – Apresentação, base conceitual e narrativa: Não consta.

CUV - Parte 1: Não consta.

CUV - Parte 2: A abordagem sistêmica da Terra é apresentada, defendida como relevante para que se possa compreender as complexas questões ambientais contemporâneas.

CUV - Parte 3: No que se refere ao estudo da biodiversidade, serão apresentadas questões relacionadas ao desenvolvimento científico atual.

CUV - Parte 4: Pouco. É citada especialmente no módulo de antropologia biológica, em que os debates éticos e implicações sociais da reconstrução de espécimes é discutido.

CUV - Parte 5: Todo o encerramento é baseado no posicionamento do MN frente às questões climáticas atuais.

CAB – Apresentação, base conceitual e narrativa: Questões relacionadas à conservação da biodiversidade, geodiversidade e pluralidade sociocultural são apresentadas, refletindo-se sobre a promoção do bem-viver coletivo, um desafio para nossos próximos anos.

CAB – Introdução: Não consta.

CAB – Pontos da viagem: Ao longo das diferentes paradas, questões atuais relativas à localidade, a conservação das espécies nelas existentes ou a proteção das comunidades lá viventes são abordadas. É um circuito onde esta característica é bastante afluída.

CAB – Encerramento: Não consta.

Valorização do visitante como ator social

Geral – Princípios e estratégias: A estratégia “exposição enquanto espaço relacional” considera o público como um dos agentes construtivos dos discursos do Museu.

CUV – Apresentação, base conceitual e narrativa: Não aparece.

CUV - Parte 1: Não consta.

CUV - Parte 2: Não consta.

CUV - Parte 3: Não consta.

CUV - Parte 4: Não consta.

CUV - Parte 5: Não cita explicitamente o público como agente de mudança, porém se propõe a ter uma abordagem “engajadora”, isto é, que envolva o visitante nas questões apresentadas, convidando-o visitante a contribuir com sua imaginação sobre o futuro do planeta.

CAB – Apresentação, base conceitual e narrativa: Deseja-se propor questões ao visitante para instigar a empatia e a reflexão sobre a diversidade e riqueza das interações entre ambientes e modos de vida.

CAB – Introdução: Não consta.

CAB – Pontos da viagem: Não consta.

CAB – Encerramento: Não consta.

ANEXOS

Anexo A - Ficha Temática - instrumento para desenvolvimento de conteúdo de exposição (Museu Nacional, 2021)



Ficha Temática

* Itens de preenchimento obrigatório.

1. Tema*:

2. Campo(s) disciplinar(es)*:

3. Circuito(s)*:

- Universo e Vida
 - Ambientes do Brasil
 - Diversidade Cultural
 - Histórico
-

4. Módulo ou parte do(s) Circuito(s):

Se pertinente, sugestão de módulo ou parte em que o tema será trabalhado.

5. Descrição do tema*:

Parágrafo(s) (totalizando até 2.000 caracteres com espaços).

6. Conceitos a serem trabalhados a partir do tema*:

Listar os conceitos mais importantes para serem trabalhados junto ao público, em ordem de prioridade (até 5 conceitos).

7. Linhas teóricas adotadas:

Se pertinente, parágrafo(s) (totalizando até 1.000 caracteres com espaços)

8. Referências*:

Listar as referências bibliográficas, sites, etc.

9. Temas relacionados:

Se, pertinente, relacionar a outros temas, caso se aplique.

10. Perguntas motivadoras:

Se pertinente, sugestões de perguntas que possam ser feitas ao público com o objetivo de despertar a curiosidade sobre o tema.

11. Abordagem:

Se pertinente, sugestões para a abordagem em que os temas serão trabalhados no(s) circuito(s) expositivo(s).

12. Acervo*:

Assinalar se o acervo: 1. É tutelado pelo MN; 2. Precisa ser adquirido (coleta, doação, compra, etc.); 3. Precisa ser produzido (ex.: modelos, réplicas, taxidermia, etc.).

Caso se aplique, indicar proveniência.

Incluir mais linhas, conforme a necessidade.

Itens, conjuntos, fundos	1	2	3
Ex: Leão Marinho (Zoológico de São Paulo)		X	X

13. Propostas de recursos museográficos:

Incluir em tópicos, sugestões de recursos (cenografia, imagens, infográficos, audiovisual, aparatos interativos, recursos táteis, etc.) e referências de outras instituições (imagens, links etc.).

É importante, se possível, prever recursos que considerem a acessibilidade (física, visual, auditiva, etc.).

Exemplo:

- 1) Cenografia de ambiente de caverna;
- 2) Modelo de sistema solar - Museu do Universo (Rio de Janeiro/RJ).

14. Parcerias:

Caso se aplique, listar parcerias com outras instituições ou pessoas físicas que se relacionam ao tema. Assinalar se essas parcerias já existem ou precisam ser estabelecidas.

Exemplo:

- 1) Nome da instituição - parceria ativa com foco em...
- 2) Nome da instituição - parceria a ser estabelecida para...

15. Observações:

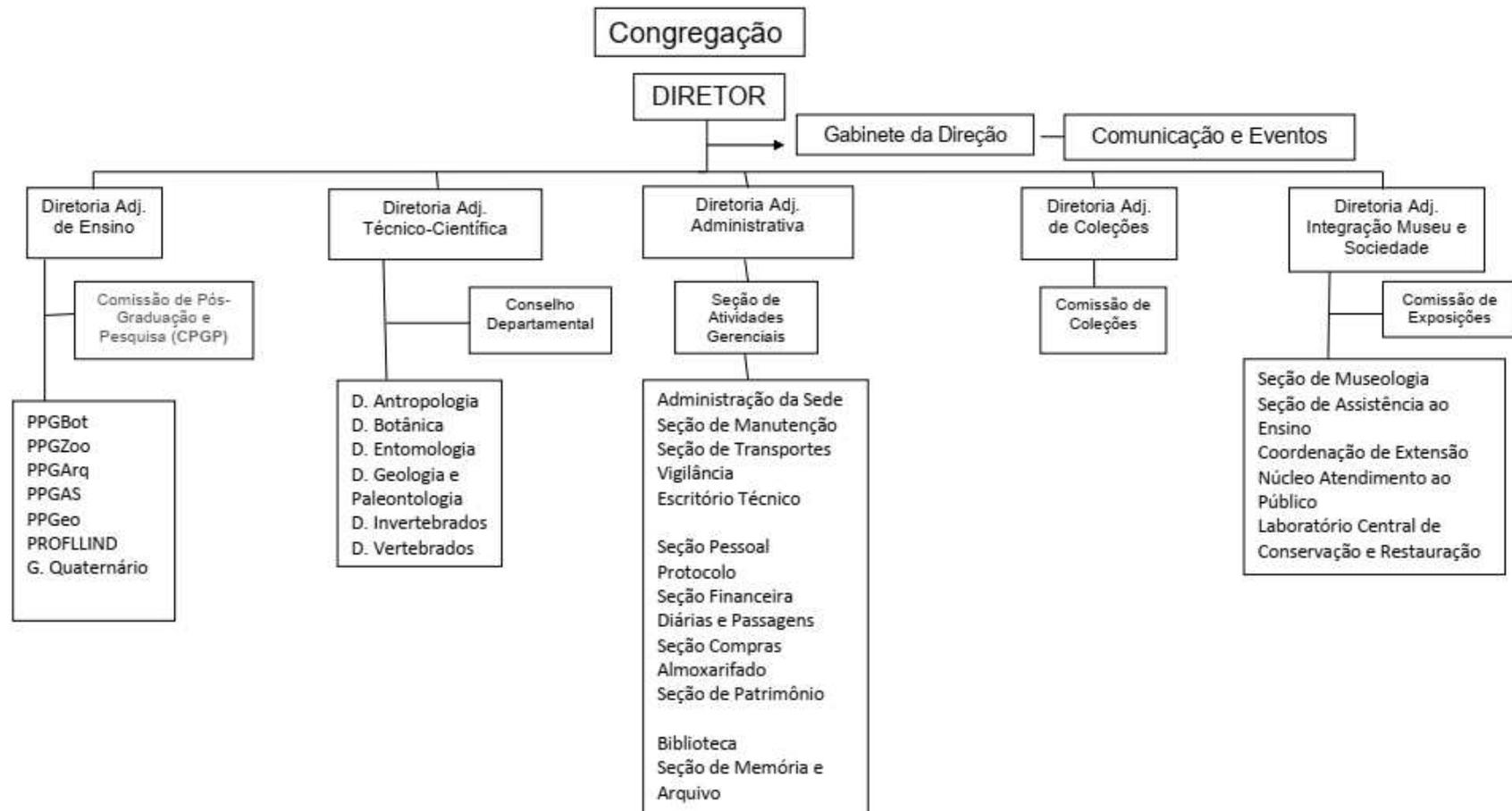
Campo para informações adicionais (totalizando até 600 caracteres).

16. Colaborador(es) atuante(s) no preenchimento*:

Nome, vínculo e instituição. Indicar em ordem de preenchimento.

- 1) Exemplo: Nome. Pesquisador consultor. UNESCO.
- 2) Exemplo: Nome. Setor de _____. Museu Nacional/UFRJ.

Anexo B - Organograma do Museu Nacional/UFRJ



Fonte: Direção do Museu Nacional/UFRJ. Versão atualizada [inérita].