



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA CULTURAL  
TESE DE DOUTORADO  
ORIENTADORA: ELEONORA ZICARI COSTA DE BRITO

**UMA HISTÓRIA DOS FAZERES MUSEAIS NO BRASIL ENTRE A SEGUNDA  
METADE DO SÉCULO XIX E AS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX:  
MUSEU NACIONAL, MUSEU PARAENSE EMÍLIO GOELDI,  
MUSEU PARANAENSE E MUSEU PAULISTA.**

**Andréa Fernandes Considera**

Brasília  
2015



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Andréa Fernandes Considera

**UMA HISTÓRIA DOS FAZERES MUSEAIS NO BRASIL ENTRE A SEGUNDA  
METADE DO SÉCULO XIX E AS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX:  
MUSEU NACIONAL, MUSEU PARAENSE EMÍLIO GOELDI,  
MUSEU PARANAENSE E MUSEU PAULISTA.**

Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade de Brasília, na área de concentração de História Cultural, como requisito à obtenção do título de Doutor em História.

Orientadora: Eleonora Zicari Costa de Brito

Brasília

2015

Andréa Fernandes Considera

**UMA HISTÓRIA DOS FAZERES MUSEAIS NO BRASIL ENTRE A SEGUNDA  
METADE DO SÉCULO XIX E AS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX:  
MUSEU NACIONAL, MUSEU PARAENSE EMÍLIO GOELDI,  
MUSEU PARANAENSE E MUSEU PAULISTA.**

Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade de Brasília, na área de concentração de História Cultural, como requisito à obtenção do título de Doutor em História.

**BANCA EXAMINADORA:**

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Eleonora Zicari Costa de Brito (PPGHIS/UnB) – Presidente

Prof. Dr. Mário de Souza Chagas (Unirio)

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Lúcia de Abreu Gomes (FCI/UnB)

Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (IdA/UnB)

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Diva do Couto Gontijo Muniz (PPGHIS/UnB)

Dr. Luís Augusto Vicente Galante (MRE) – Suplente

Aos meus pais,  
Ely e Carlos Alberto,  
que conduziram meus primeiros passos aos museus.

## AGRADECIMENTOS

A elaboração de uma tese parece à primeira vista um trabalho solitário: você e o tema, juntos por quatro longos anos. Mas só parece... Logo surge um mosaico de pessoas que vão contribuindo de modo fundamental para que você alcance o seu objetivo.

Estas pessoas vão surgindo aos poucos, de onde menos esperamos, criando uma cumplicidade com a nossa pesquisa, abrindo portas, acreditando no nosso trabalho e por vezes também desafiando nossas convicções para podermos crescer e aprofundar nossas análises.

Esta tese, como tantas outras, não foi elaborada sem percalços, sem desafios, sem arquivos preciosos fechados ou inacessíveis por diversos motivos, sem dúvidas sobre a direção a seguir quando as fontes se mostravam desafiadoras do caminho escolhido. Mas em todos estes momentos encontrei pessoas que foram fundamentais na superação destes desafios. De alguns encontros surgiram amizades, parcerias em pesquisas e sinceros agradecimentos a pessoas que fizeram mais do que seus cargos públicos exigiam para que esta tese pudesse chegar até aqui.

Meu primeiro agradecimento é a pessoa que acreditou nesta pesquisa; sem ela eu não teria ingressado no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília. Nos conhecemos no dia da entrevista e seu olhar doce e cheio de vida me envolveu imediatamente. Nancy Alessio Magalhães tornou-se minha orientadora, professora e amiga. As reuniões de orientação, muitas delas com a participação de todos seus orientandos, eram verdadeiras *tempestades cerebrais*. Saíamos sem rumo, mas logo tudo assentava e descobríamos caminho inesperados que enriqueciam nosso trabalho. Foram reuniões inesquecíveis. Nancy Alessio Magalhães era assim: intensa, doce e sensível. A vida no entanto não permitiu que ela lesse nem as primeiras páginas desta tese, que tanto havia colaborado na estruturação. Seu falecimento nos deixou um grande vazio e a incerteza do futuro.

Meu segundo agradecimento é então para aquela que me acolheu neste momento crítico, minha orientadora Eleonora Zicari Costa de Brito. Sei o quanto tal acolhimento resultou numa sobrecarga de trabalho, no sacrifício das férias, enfim, num esforço pessoal extra para permitir que esta tese chegasse até aqui. Ela aceitou meu pedido como uma missão e uma promessa à Nancy de que o trabalho por ela iniciado não

morreria ali. Como orientadora, Eleonora Zicari Costa de Brito me deu o apoio fundamental para prosseguir; enriqueceu a tese com novas questões, novos olhares e com a mesma ternura soube conduzi-la até aqui.

Devo agradecer também aos professores do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília que tive oportunidade de conhecer na condição de aluna. Ao longo das disciplinas cursadas, uma delas foi de fundamental importância para a elaboração desta tese; me refiro à de Metodologia de Pesquisa, ministrada pela própria professora Eleonora Zicari Costa de Brito, que me possibilitou atualizar os conhecimentos em história a partir da leitura de novos autores e compreender a metodologia inerente à história cultural, até então nova para mim.

Outra disciplina de fundamental importância foi a ministrada pela professora Maria Margareth Lopes, de quem tive a honra de ser aluna, cursada no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília, com o título de História dos Museus. As leituras e discussões desta disciplina contribuíram para a elaboração do primeiro capítulo desta tese.

Agradeço também ao professor e museólogo Mário de Souza Chagas pelas indicações de leitura e pela fundamental contribuição no momento da qualificação desta tese, quando me sugeriu a inclusão do Museu Paranaense entre as principais instituições pesquisadas, o que me permitiu estabelecer um importante contraponto em diversas questões abordadas.

Outros agradecimentos se fazem fundamentais. No último ano solicitei afastamento de minhas atividades docentes para poder me dedicar à redação da tese, sendo o pedido aceito pelo Colegiado do Curso de Museologia e pelo Conselho da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília. Agradeço então a todos os meus colegas que, entendendo a necessidade desta pesquisa, aceitaram o meu pedido, em especial às colegas do curso de museologia que certamente estiveram sobrecarregadas com a minha ausência.

Na etapa de levantamento das fontes documentais, precisei me deslocar para quatro diferentes estados brasileiros onde estavam localizados os arquivos dos museus pesquisados. A logística era complicada, pois dependia de dias e horários muito específicos uma vez que eu só poderia me ausentar de Brasília nos períodos não letivos e envolvia despesas pessoais com transporte e hospedagem. Neste período contei com o apoio de diversas pessoas que entendendo as condições da pesquisa, me auxiliaram incondicionalmente.

Em ordem cronológica, gostaria de agradecer a Flávia Andréa Machado Urzua, arquivista do Museu Paulista (SP) que me ajudou na separação dos documentos a serem pesquisados para que eu conseguisse terminar o levantamento antes do museu ser fechado para reforma.

À equipe do Museu Nacional (RJ) – Maristela, Luciana e Bira – que apesar de todas as adversidades disponibilizaram as infindáveis caixas de arquivo com a documentação do museu, até o momento em que uma greve parou de vez a instituição. Mesmo assim me indicaram os caminhos para a continuidade da pesquisa em arquivos alternativos.

À Renato Augusto Carneiro Júnior, diretor do Museu Paranaense (PR) que desde o primeiro contato que fiz não mediu esforços para que eu conseguisse realizar a pesquisa a contento, inclusive mobilizando outros funcionários do museu para colaborar com sugestões de fontes e bibliografias e permitindo meu acesso ao arquivo mesmo nos dias em que o museu não estava aberto ao público.

À Gilda (Maria Astrogilda Ribeiro Silva), coordenadora do CID (Coordenação de Informação e Documentação) do Museu Paraense Emílio Goeldi (PA) que me acolheu tanto no arquivo quanto na biblioteca da melhor forma possível, além de disponibilizar inúmeras publicações fundamentais para a elaboração desta tese. Mais do que isso, durante minha estadia em Belém, me ofereceu carona entre a cidade e o museu todos os dias e não me deixou sozinha nos domingos, permitindo que eu desfrutasse da cultura da região.

À Doralice Romeiro, chefe do arquivo do Museu Paraense (PA) pela disponibilização das fontes primárias e pelas conversas durante o almoço onde aprendi muito sobre a inserção dos museus na sociedade paraense.

Aos funcionários da biblioteca e do arquivo do Museu Histórico Nacional (RJ) e da Seção de Obras Gerais da Biblioteca Nacional (RJ), pela atenção no atendimento dos documentos por mim solicitados.

Agradeço também ao meu irmão, Carlos Alexandre Fernandes Considera, e ao meu pai, Carlos Alberto Considera, que com toda dedicação e propriedade fizeram a última revisão gramatical do texto.

Se todas estas pessoas foram fundamentais para a elaboração desta tese, não menos importantes foram aqueles familiares que souberam compreender o *tempo do doutorado* e me apoiaram nestes últimos quatro anos. Agradeço aos meus pais, Ely e Carlos Alberto Considera pelo constante incentivo; ao meu esposo, Ivo Moscatelli que

soube entender a necessidade de dedicação à pesquisa neste período, e a minha pequena sobrinha Isabela Nogueira Considera que tantas vezes deixou de ir ao parquinho porque eu precisava me dedicar a tese.



“Ei, pintassilgo  
Oi, pintaroxo  
Melro, uirapuru  
Ai, chega-e-vira  
Engole-vento  
Saíra, inhambu  
Foge asa-branca  
Vai, patativa  
Tordo, tuju, tuim  
Xô, tié-sangue  
Xô, tié-fogo  
Xô, rouxinol sem fim  
Some, coleiro  
Anda, trigueiro  
Te esconde colibri  
Voa, macuco  
Voa, viúva  
Utiariti  
Bico calado  
Toma cuidado  
Que o homem vem aí  
O homem vem aí  
O homem vem aí

Ei, quero-quero  
Oi, tico-tico  
Anum, pardal, chapim  
Xô, cotovia  
Xô, ave-fria  
Xô, pescador-martim  
Some, rolinha  
Anda, andorinha  
Te esconde, bem-te-vi  
Voa, bicudo  
Voa, sanhaço  
Vai, juriti  
Bico calado  
Muito cuidado  
Que o homem vem aí  
O homem vem aí  
O homem vem aí”

(*Passaredo* - Chico Buarque e Francis Hime)

## RESUMO

Esta pesquisa aborda a constituição histórica do campo museal brasileiro entre a segunda metade do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX a partir da formação das coleções, da definição do espaço físico para a instalação dos museus e das atividades realizadas por estes. Inicia estabelecendo uma comparação entre a prática museal brasileira e os compêndios teóricos europeus e norte-americanos produzidos na mesma época. Em seguida, aborda a dinâmica da formação das coleções museais brasileiras, envolvendo desde os processos de aquisição de acervos até a dimensão que estes adquirem dentro dos museus, enquanto objetos ao mesmo tempo científicos e museológicos. Não menos complexa é a relação dos museus com os edifícios que os abrigam, tema abordado no terceiro capítulo e que discute não apenas a edificação em si, como também o lugar emblemático que ele ocupa na malha urbana, a distribuição espacial das coleções no interior do museu e a forma como o edifício do museu se relaciona com a comunidade na qual se insere. Por fim, analisa o perfil dos profissionais de museus e os fazeres museais da época, destacando a organização das coleções (com destaque para a seção de numismática), as exposições e as atividades educativas.

Palavras-chave: história dos museus brasileiros; museologia; acervos, edifícios, práticas museais.

## ABSTRACT

This research addresses the historical constitution of the Brazilian museological knowledge, between the second half of the nineteenth century and the first two decades of the twentieth century, since from the formation of the collections, the definition of the physical space for the installation of museums and activities performed by them. It starts with a comparison between the Brazilian museum practice and theoretical textbooks and the European and American ones produced at the same time. Then it addresses the dynamics of the formation of the Brazilian museological collections, tackling from the purchasing processes of those collections up to the importance that they acquire within the museums, while being objects at once scientific and museologicals. No less complex is the relation between museums and the buildings where they are established, a subject which is studied in the third chapter, and that discusses not only the building itself, as well as the emblematic place it occupies in the urban area, the spatial distribution of the collections within the museum and how the museum building relates to the community in which it operates. Finally, it analyzes the profile of museum professionals and the museological doings of the period mentioned above, while emphasizing the organization of the collections (especially the numismatic section), the exhibitions and educational activities.

Keywords: history of Brazilian museums; museology, collections, buildings, museological practices

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	014
CAPÍTULO 1 – Museu e práticas museais no século XIX .....	026
Fundamentação Teórica .....	026
Tema e objeto da pesquisa .....	035
Revisão bibliográfica da literatura .....	044
Breve histórico dos quatro museus .....	049
Museus e Museologia na Europa e suas reverberações no Brasil .....	059
Tratados e Manuais. A Museologia por escrito .....	071
CAPÍTULO 2 – A formação das coleções museais brasileiras .....	090
Dádivas: a arte de dar e receber objetos e coleções .....	092
Das <i>Instruções</i> à coleta popular .....	129
Acervos Científicos ou Coleções Museológicas? .....	135
CAPÍTULO 3 – A relação dos museus com seus edifícios .....	139
Um edifício para o museu .....	143
O lugar do museu .....	169
Por dentro dos museus .....	175
Museu como espaço relacional .....	190
CAPÍTULO 4 – Para além das coleções e edifícios .....	194
Entre cientistas e profissionais de museus .....	194
Museus dentro do museu .....	206
Moedas gregas entre pássaros tropicais .....	214
As exposições .....	225
Educação em museus no século XIX .....	244
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	251

FONTES DOCUMENTAIS .....	259
Periódicos .....	259
Legislação .....	260
Fontes diversas .....	261
Fontes iconográficas .....	266
Sítios eletrônicos .....	268
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	269

## INTRODUÇÃO

Tinha cinco ou seis anos de idade, quando me lembro de ter entrado pela primeira vez no Museu Nacional durante um passeio de fim de semana à Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro, e me encantado com a coleção etnográfica exposta em vitrines muito altas para mim, mas que aguçavam minha curiosidade. Aquela exposição organizada no início da década de 1970 em poucos elementos se diferenciava das existentes nos cinquenta anos que a antecederam, exceto na parte pedagógica, que muito tinha evoluído dentro da concepção educacional daqueles anos.

Muitas vezes retornei àquele museu e a vários outros naquela década e nas seguintes e, por ofício, acompanhei os passos de uma *nova museologia* que se configurava a partir das discussões ocorridas na mesa-redonda intitulada “Sobre o Desenvolvimento e o Papel dos Museus no Mundo Contemporâneo”, realizada em Santiago do Chile no ano de 1972 pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), órgão da UNESCO, quando foi definido o conceito do museu integral<sup>1</sup>. No escopo das recomendações e resoluções adotadas naquele encontro, os museus passariam a ter uma função social bem mais ativa, como pode ser observado a partir da leitura do texto que sintetiza as conclusões do encontro:

A Mesa-redonda considera que uma de suas realizações mais importantes foi a identificação e definição de uma nova abordagem para a ação dos museus, a saber, o museu integrado, destinado a oferecer à comunidade uma visão integral do seu ambiente natural e cultural, (...)

O museu é uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante, e que traz consigo os elementos que lhe permitem participar da formação da consciência das comunidades que atende. Por meio dessa consciência, os museus podem incentivá-las a agir, situando suas atividades em um contexto histórico para ajudar a identificar problemas contemporâneos; ou seja, ligando o passado ao presente, comprometendo-se com mudanças estruturais em curso e provocando outras mudanças dentro de suas respectivas realidades nacionais.

Essa abordagem não nega o valor dos museus existentes e tampouco implica o abandono do princípio dos museus especializados, mas acredita-se que ela constitui a maneira mais racional e lógica de

---

<sup>1</sup> ICOM, International Council of Museum. **Mesa Redonda de Santiago do Chile**. Santiago: Icom, 1972. In: NASCIMENTO JUNIOR, José do; TRAMPE, Alan; SANTOS, Paula Assunção dos (orgs.). Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972. Brasília: Ibram/MinC; Programa Ibramuseos, 2012.

promover o desenvolvimento e a evolução dos museus para que melhor atendam às necessidades da sociedade.<sup>2</sup>

Doze anos depois, reunidos em Quebec, Canadá, os membros do ICOM, redigiam a Declaração de Quebec, reafirmando o movimento iniciado no Chile e estabelecendo os “princípios de base de uma nova museologia”<sup>3</sup>. O mesmo tema continuaria pertinente nos debates promovidos pelo mesmo Conselho em Caracas, no ano de 1992, sob o título "A Missão do Museu na América Latina hoje: Novos Desafios"<sup>4</sup>.

Se, por um lado, havia grande desejo de criar uma *nova museologia*, e vários experimentos práticos buscavam torná-la realidade, inclusive no Brasil, por outro lado, ainda havia grande abismo entre as novas tendências e a realidade museal, sempre em busca de maiores atenções e recursos. Além de ter de enfrentar a resistência de antigas formas de pensar e conceber os museus.

No meio desta efervescência do pensamento museológico, entre 1986 e 1990, na condição de estudante de graduação, aprendi a conviver com uma museologia em constante processo de transformação e em museus capazes de se recriar através dos séculos, sem abrir mão de seus acervos e seus princípios, como uma fênix capaz de reescrever sua história, ou melhor, escrever diferentes histórias, cada vez que renasce em outra concepção museológica.

Se os últimos 30 anos do século passado foram de grande efervescência no campo museal, cabe ressaltar que não foram os únicos nos quais a museologia sofreu profundas transformações.

Olhando para os museus brasileiros da década de 1970 e comparando-os com os museus de 1930, identificamos que muita coisa havia mudado. É certo que estas mudanças foram lentas, e que podemos encontrar na preocupação educacional dos anos 1940 as bases de uma museologia mais socializante, a qual tomaria corpo teórico no conceito de *museu integral* dos anos 1970. Por sua vez, todo o projeto pedagógico do Museu Nacional, nos anos 1940, tem suas raízes na construção de um discurso histórico experimentado tanto por Affonso Taunay no Museu Paulista, quanto por Gustavo Barroso no Museu Histórico Nacional. No entanto, por mais que estes dois diretores de Museus (Taunay e Barroso) rejeitassem qualquer outra possibilidade de construção de

---

<sup>2</sup> Idem, *Ibidem*, pp. 140-141.

<sup>3</sup> ICOM, International Council of Museum. **Declaração de Quebec**. Quebec: Icom, 1984

<sup>4</sup> ICOM, International Council of Museum. **Declaração de Caracas**. Caracas: Icom, 1992.

um discurso museal que não fosse o da construção nacional, reproduziam os princípios iluministas e positivistas de seus antecessores.

Mas algo aconteceu entre os trinta últimos anos do século XIX e os primeiros vinte anos do século XX que também mudou o panorama museal brasileiro, pondo fim à preponderância de um modelo até então existente. Em linhas gerais poderíamos dizer que os museus de história natural cederam espaço aos museus propriamente históricos, e ambos os modelos buscaram se adequar ao novo modismo internacional, principalmente com relação ao aspecto expositivo, didático e interativo. A questão não é, porém, tão simples, ainda mais quando tratamos dos museus brasileiros: que museu seria este, anterior à década de 1920 no Brasil, é o que pretendemos elucidar nesta tese.

Ao longo desta pesquisa trabalhei basicamente com a documentação oriunda de quatro museus principais e muitos outros secundários num período de tempo relativamente extenso e no qual diversos destes museus passaram por suas principais mudanças ou mesmo foram criados. Desta forma, era esperado que a denominação deles sofresse processos de transformação, ou que em alguns momentos fossem citados com seus nomes abreviados ou incorretos.

O Museu Real, criado em 1818, logo depois se tornou Museu Imperial, Museu Nacional, Museu Nacional do Império, Museu Nacional do Rio de Janeiro dentre outras denominações oficiais ou não.

O Museu Sertório deu origem ao Museu Paulista, conhecido hoje popularmente como Museu do Ipiranga. Durante certo período foi, ainda, conhecido apenas como a coleção da Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo.

O comumente conhecido Museu Goeldi, ou simplesmente Museu, já foi chamado Museu Paraense, Museu Paraense de História Natural e Etnografia e até já existiu sem ter nome, no período em que esteve subordinado ao Liceu Paraense. Em 1900, numa homenagem feita pelo governador ao então diretor do museu, Emílio Goeldi, recebeu o nome de Museu Goeldi, alterado hoje para Museu Paraense Emílio Goeldi.

Finalmente, o Museu Paranaense, em Curitiba, passou por poucas mudanças, algumas vezes ficando sem denominação nenhuma, nos períodos em que esteve associado a outras instituições, geralmente educacionais.

Com o objetivo de não confundir o leitor, adotaremos uma nomenclatura única ao nos referirmos aos museus, independentemente de sua denominação em cada



momento. Como em geral os museus ainda existem, achamos melhor nos referirmos aos seus nomes atuais e oficiais, resumindo-os quando necessário. Desta forma temos os seguintes museus:

Museu Nacional: criado em 1818 na cidade do Rio de Janeiro, ocupa hoje o palácio da Quinta da Boa Vista, estando subordinado à Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Museu Goeldi: atualmente Museu Paraense Emilio Goeldi, criado oficialmente em 1871, está localizado na cidade de Belém, no Pará. O núcleo histórico encontra-se no edifício da rocinha, no Parque Zoobotânico, e encontra-se hoje subordinado ao Ministério de Ciência, Tecnologia e Inovação.

Museu Paranaense: inaugurado em 1876, passou por inúmeras mudanças de sede, sendo todas na cidade de Curitiba, no Paraná. Ocupa hoje o Palácio São Francisco, uma edificação dos anos 1920, subordinado ao governo estadual.

Museu Paulista: inaugurando em 1895, ocupou desde sua criação o Palácio Bezzi, ou Monumento do Ipiranga, no município de São Paulo. Hoje subordinado a Universidade de São Paulo, teve o acervo original transferido, na década de 1980, para o Museu de Zoologia da mesma universidade, que se situa em outra edificação localizada a poucos metros do atual museu.

Ainda no intuito de esclarecer o leitor, é importante caracterizar o Museu Histórico Nacional, que apesar de não fazer parte dos quatro museus principais citados no início, costuma ser confundido com o Museu Nacional. O Museu Histórico Nacional, também na cidade do Rio de Janeiro ocupa o edifício comumente conhecido como Casa do Trem, na praça XV de Novembro. Foi criado em 1922 por Gustavo Barroso e é subordinado hoje ao Instituto Brasileiro de Museus.

Após tal esclarecimento, utilizaremos ao longo do texto a nomenclatura dos museus conforme acima anunciado, exceto quando for necessário discutir determinados vocábulos que fizeram parte do nome destas instituições ao longo do tempo.

Em 04 de abril de 1923, o periódico *Le Gaulois*<sup>5</sup> de Paris, publicava em sua primeira página um artigo do poeta Paul Valéry sob o título *Le problème des Musées*, refletindo a percepção de um intelectual, visitante de museus. A linguagem poética e sincera contrasta com a narrativa oficial encontrada em relatórios e discursos daqueles

---

<sup>5</sup> VALÉRY, Paul. Le problème des Musées. In: **Le Gaulois**. Journal de la Defense Sociale et de la Reconciliation Nationale. 4 avril 1923. Paris: Le Gaulois, 1923, p. 1.

que tinham nos museus o seu dia-a-dia. A sinceridade de Paul Valéry, talvez represente o pensamento de milhares de visitantes de museus da sua época, que nunca ousaram expressá-las em palavras, quanto mais por escrito.

Não morro de amores pelos museus. Existem muitos admiráveis, não os há deliciosos. As ideias de classificação, conservação e utilidade pública, que são justas e claras, tem pouca relação com o deleite. (...)

E logo eu não sei mais o que vim fazer nestas solidões enceradas, com algo de templo e de salão, de cemitério e de escola... Terá sido para instruir, para me encantar, ou em cumprimento de um dever e para satisfazer às convenções? (...)

Que fadiga, digo de mim para mim, que barbárie! Tudo é desumano. Nada disto é puro. (...)

Só uma civilização nem voluptuosa nem razoável pode ter construído esta casa de incoerência. Um não sei o quê de insensato resulta desta proximidade de visões mortas. Têm ciúme umas das outras e disputam entre si o olhar que as traz à existência. Solicitam de todos os lados minha atenção indivisível; (...)

O mecanismo das doações e dos legados – o moto-contínuo da produção e das compras –, e esta outra causa de incremento ligada às variações da moda e do gosto, sua volta a obras que outrora haviam sido desprezadas, concorrem sem cessar para a acumulação de um capital excessivo e, portanto, inutilizável.

O museu exerce uma atração constante sobre tudo aquilo que os homens fazem. O homem que cria, o homem que morre o alimentam. Tudo acaba na parede ou no mostruário...<sup>6</sup>

O que podemos compreender das palavras de Paul Valéry é a existência de uma instituição desajustada com o seu tempo. Observamos claramente a coexistência de dois modelos museais. Um no qual predomina a classificação e a ordenação e onde são valorizadas as coleções completas sem nenhuma preocupação pedagógica em sua museografia, organizadas de modo que o visitante possa admirar, como se faz em um templo, a grandeza do conhecimento. Outro no qual se busca o deleite e a aprendizagem através de objetos individuais e não no conjunto das coleções; se as obras disputam a atenção do visitante, é porque elas não conversam entre si, não apresentam um discurso contínuo onde cada uma teria seu momento narrativo.

Na verdade, Paul Valéry está justamente observando um museu em transição, onde a predominância de um discurso científico como linha mestra, ainda se sobrepõe a

---

<sup>6</sup> VALÉRY, Paul. O Problema dos Museus. In: CHAGAS, Mário (org.). **Museus: antropofagia da memória e do patrimônio**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº 31. Brasília: Iphan, 2005. Tradução Álvaro Mendes, pp. 33-34.

um museu de contexto que se pretende construir. Este novo modelo de museu não era novidade nas primeiras décadas do século XX. No século anterior, experiências como a de Alexandre Lenoir junto ao *Musée des Monuments Français*, que buscou organizar os objetos em ordem cronológica, e a de Alexandre du Sommerard junto ao *Musée de Cluny*, que criou as reconstituições de época<sup>7</sup>, já haviam trazido novas possibilidades para a museologia, porém tais inovações só seriam experimentadas e apropriadas lentamente.

Outra preocupação latente do autor é o crescimento constante das coleções, que parece atrair ao museu tudo que os homens produzem, criando uma superlotação de objetos semelhantes, e cuja origem pode ter como mote apenas o desejo de alguns em perpetuar sua própria memória. Esta imagem bem poderia ser encontrada nos mostruários de armas do Museu Histórico Nacional, organizado por Gustavo Barroso em 1922, onde a proliferação de objetos quase idênticos contribuía na construção de um discurso histórico.

Por fim, a imagem da barbárie construída por Paul Valéry será retomada por Walter Benjamin em sua tese 7 do texto “Sobre o conceito da história”, escrita em 1940.

Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura.<sup>8</sup>

Se pensarmos, a barbárie está na retirada dos objetos de seus contextos originais para serem expostos em vitrines, paredes, dioramas e em tudo mais que a criatividade museal puder inventar, dando origem a um discurso que provavelmente nunca teria existido. As peles dos animais caçados que não puderam descansar, os ossos dos indígenas que foram desenterrados, as roupas brancas das senhoras escondidas com tanto pudor, as insígnias que adornavam os uniformes dos que morreram em combate, o retrato da amada reproduzido fielmente a óleo sobre tela, enfim, tudo que o museu atrai será manipulado, pesquisado e exposto. Barbarizados.

Mas o que gostaríamos de retomar aqui é o surgimento de um novo modelo de museu, que se por um lado incomodava ao visitante Paul Valéry que vivenciava aquele momento de transição, por outro lado ocupava horas de trabalho de muitos profissionais

---

<sup>7</sup> Cf. BREFE, Ana Cláudia Fonseca. **O Museu Paulista. Afonso de Taunay e a memória nacional 1917-1945**. São Paulo: Editora UNESP e Museu Paulista, 2005, pp. 32-36.

<sup>8</sup> BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 225.

nos museus não só de vários países da Europa ou dos Estados Unidos, como também do Brasil.

São muitas as descrições de museus existentes em documentos de época, mas poucas nos mostram os momentos de transição tão bem quanto Affonso Taunay em seu relatório apresentado ao Secretário do Interior do Estado de São Paulo em 1919, e publicado na Revista do Museu Paulista em 1920:

Atualmente, forçoso é confessar, como conjunto de exposições o nosso Museu é ainda pobre, o mobiliário é velho e inadequado, as coleções zoológicas têm uma taxidermia algum tanto atrasada por falta de aparelhamento, a verdadeira riqueza do Museu consiste no seu herbário e nas suas coleções zoológicas em série.

A natureza das festas de 1922 coloca porém a História Natural em segundo plano para pôr em vivo destaque a necessidade da glorificação das tradições brasileiras e paulistas sobretudo tudo o que se prende de perto aos dias de 7 de Setembro. Ora, sob este ponto de vista nada, ou praticamente quase nada, está feito. Torna-se pois indispensável dar-se a secção histórica do Museu o alargamento que ela pede e isto só se pode obter reservando-lhe um certo número de salas a mais o que é impossível, atualmente pois no edifício não há mais espaço.<sup>9</sup>

Era o início do ano de 1920 e Affonso Taunay, então diretor do Museu Paulista, encontrava o momento ideal para colocar em prática o seu desejo de uma ampla reforma no museu; reforma esta que deveria começar pelo próprio acervo e que culminaria com uma nova concepção de museu e novas práticas museológicas, mais adequadas aos novos tempos<sup>10</sup>. As novas práticas preconizadas não era uma invenção de Affonso Taunay, mas sim a resposta às tendências que já vinham se configurando nas últimas três décadas do século XIX nos museus norte-americanos e europeus, principalmente.

Sua iniciativa encontraria eco com o que acontecia no Rio de Janeiro, onde olhando para a grande Exposição do Centenário da Independência, mas mirando a implantação de um museu histórico permanente, solidamente estabelecido, Gustavo Barroso tentava recolher todos os objetos históricos ao seu alcance para compor o que

---

<sup>9</sup> TAUNAY, Affonso d'Escragnolle. Relatório referente ao ano de 1919, apresentado, a 28 de Fevereiro de 1920, ao Excelentíssimo Senhor Secretário do Interior, Doutor Oscar Rodrigues Alves, pelo Diretor, em Comissão, do Museu Paulista, Affonso d'Escragnolle Taunay. In: **Revista do Museu Paulista**. Tomo XII. São Paulo: Typ do Diário Oficial, 1920. P.485.

<sup>10</sup> Cf. BREFE, op. cit. e RANGEL, Marcio Ferreira. Museologia e patrimônio: encontros e desencontros. In: **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**. Vol. 7, nº 1. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2012, p. 104.

seria o Museu Histórico Nacional, mesmo que para isso precisasse retirá-los de outros museus<sup>11</sup> como pode ser observado pelo texto do relatório referente ao ano de 1923.

Estando o material do Museu disperso por várias repartições públicas, em depósito, especialmente na Biblioteca Nacional, no Arquivo Nacional, no Museu Nacional, na Escola de Belas Artes, desde que nos foi entregue o novo prédio, houve necessidade de arrecadá-lo. Essa arrecadação e a mudança do acervo principal da seção de história que ocupava dois grandes salões e uma arcada do prédio contíguo, bem como a da riquíssima coleção de numismática, que se achava na Biblioteca Nacional, sua arrumação, disposição e catalogação, além das adaptações do edifício entregue ao Museu levaram bastante tempo.<sup>12</sup>

Pelo discurso de Gustavo Barroso, aquele novo momento de criação museal parecia aguardado por uma série de acervos de características distintas, que finalmente encontrariam seu destino final na organização do Museu Histórico Nacional, responsável por aglutinar e reordenar a distribuição museológica destes acervos. Os objetos encontrariam igualmente diferentes significados. As medalhas da coleção de numismática da Biblioteca Nacional, que haviam sido ali depositadas na década de 1870 enquanto documentos imagéticos e textuais comprobatórios dos fatos históricos, passaram a compor uma narrativa heroica do povo brasileiro; diversos documentos históricos se separariam de seus maços documentais do Arquivo Nacional para serem admirados individualmente enquanto objetos musealizados; óleos sobre tela como o Retrato de Dom Pedro II, de autoria de Araújo Porto-Alegre, deixariam de compor a coleção de retratos da Escola de Belas Artes para se juntar aos móveis, porcelanas e demais objetivos alusivos à rememoração do antigo imperador. Enfim, estes objetos adquiririam nova função na construção do novo momento museal.

Mais ao sul do país, observando o rol das doações recebidas pelo Museu Paranaense após a Guerra do Paraguai, e principalmente nos anos seguintes à proclamação da República, constatamos o crescente apego aos *objetos históricos* como merecedores de serem perpetuados em museus, em detrimento da até então privilegiada representação da natureza, que paulatinamente ia perdendo espaço e prestígio.

À parte da vaidade ou exibicionismo dos seus diretores, esta mudança de orientação nos museus e na museologia nas primeiras décadas do século XX, em grande parte motivada pelas comemorações do centenário da independência e influenciadas,

---

<sup>11</sup> Cf. CHAGAS, Mário de Souza. **A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro**. Rio de Janeiro: MinC/Ibram, 2009, p. 87.

<sup>12</sup> BARROSO, Gustavo Dodt. **Relatório dos trabalhos da repartição [Museu Histórico Nacional] durante o ano de 1923, apresentado ao Exmo. Sr. Dr. João Luiz Alves, Ministro da Justiça e Negócios Interiores**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional [datilografado], 1924, p. 2.

ainda que tardiamente, pelas tendências museais internacionais, iniciava um período de coexistência de um novo modelo de museu com o modelo até então preponderante no Brasil.

Não obstante reconhecer que este processo de transformação ocorrido nos museus e já consagrados nos diversos estudos sobre o tema não traz nenhuma novidade, é importante retomá-lo como balizamento temporal, limitador do objeto de pesquisa aqui escolhido. Portanto, não avançaremos no tempo a ponto de contemplarmos a formação dos museus históricos, que irão se conformar a partir da década de 1920.

Se, no entanto, definimos claramente o limite do balizamento temporal nos anos vinte do século XX, menos claro é o balizamento inicial desta pesquisa. Como partimos da noção de uma mudança nas práticas e conceitos museológicos, deveríamos entender onde estas práticas e conceitos, então considerados antigos, surgiram. Poderíamos retornar a criação do Museu Nacional em 1818, ou ainda antes, ao século XVIII com a Casa dos Pássaros; haveria também o marco do museu criado por Nassau em Pernambuco no século XVII. Entretanto, com base no que será apresentado adiante, descartamos estes dois últimos marcos temporais.

A criação do Museu Nacional em 1818, com o Brasil ainda na condição de Reino Unido a Portugal e Algarve, e mesmo os anos seguintes à independência, que logo resultaram no Período Regencial, não seria igualmente um marco adequado, pois naquele momento, o Museu Nacional era apenas uma das iniciativas, entre tantas que foram promovidas, no sentido de tornar o Brasil menos rude e mais digno de comportar a família real portuguesa. Portanto, não se tratava de criar um museu no Brasil, mas sim de incluir um museu no pano de fundo construído para receber a família real.

Este cenário sofreu no entanto uma sensível alteração na década de 1870, quando surgem outros museus. Em 1871 é criado o Museu Goeldi e, em 1876, o Museu Paranaense, levando a museologia – poderia se dizer assim – de norte a sul do país. Estes museus no entanto tiveram sua gênese na década anterior, com observa Mário Chagas:

De qualquer modo, o panorama museal brasileiro só passou por maiores transformações a partir da década de 1860, marcadas pela criação das seguintes instituições: Museu do Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico de Pernambuco, em 1862; Sociedade Filomática, em 1866, que deu origem ao Museu Paraense Emílio

Goeldi (...); Museu Militar do Arsenal de Guerra, em 1865; e o Museu Naval, em 1870.<sup>13</sup>

Alguns deles tiveram existência curta, tendo seus acervos incorporados posteriormente por outros museus, mas consistiram em experiências museais significativas. Desde modo, o recorte inicial desta pesquisa encontra-se nas décadas 1860/70, dependendo da gênese de cada museu.

Na medida em que a pesquisa avançava, se por um lado restringia-se o recorte temporal, limitado às décadas entre 1860 e 1920, estendia-se o recorte espacial, que de norte a sul do país encontrava referências, desde o Museu Paraense Emílio Goeldi até o Museu Paranaense. A abrangência nacional, ainda que exemplificada por poucos museus, proporcionou-nos uma melhor compreensão do universo museal brasileiro da época, mostrando significativas diferenças e semelhanças entre eles. Coube então a esta pesquisa buscar o que os unia, além do fato de pertencerem a um mesmo país, noção que talvez tenha ficado mais clara após o término da Guerra do Paraguai (1864-1870).

Ao longo do texto, outros museus aparecerão como *coadjuvantes* da narrativa, como o Museu Botânico do Amazonas, o Museu do Ginásio Pernambucano, o Museu Sertório, o Museu Naval, o Museu do Arsenal de Guerra, o Museu Pedagógico, sem falar das diversas instituições que se auto denominavam museus sem apresentar os critérios mínimos para isso, mas que também existiam e compunham o cenário museal brasileiro da época.

Desta forma, esta tese não pretende apresentar uma narrativa histórica dos quatro museus centrais desta pesquisa, e sim uma análise do ambiente museal anterior à década de 1920 e sua interseção com as formas de pensar do período em questão.

Organizamos esta tese em quatro capítulos sendo que cada um deles se subdivide em assuntos correlatos. O Capítulo 1 é dedicado ao universo conceitual baseado tanto nas fontes documentais de época, quanto na produção historiográfica mais recente, no qual se encontra o tema da pesquisa. Este capítulo por sua vez, é dividido em dois momentos: no primeiro, delimita o tema e o objeto da pesquisa a partir dos fundamentos teóricos que embasaram sua concepção e inclui uma revisão da bibliografia até então disponível; no segundo momento, apresenta os principais museus contemplados na pesquisa, confrontando os princípios teóricos e as práticas museais –

---

<sup>13</sup> CHAGAS, 2009, op. cit., p. 69.

especialmente as relativas ao século XIX – europeias e norte-americanas com as atividades realizadas nos museus brasileiros no mesmo período, com o objetivo de provocar e introduzir o leitor nas questões que serão desenvolvidas nos capítulos seguintes. Aborda, ainda, alguns dos tratados e manuais estrangeiros nos quais se inspiraram diversos dos diretores de museus no Brasil.

As questões trazidas à tona pelo Capítulo 1 deixaram transparecer uma visão de museu característica da época, muito relacionada a dois aspectos: os museus enquanto coleções e os museus enquanto edificações, espaços físicos que abrigavam os fazeres museais. Neste sentido foram construídos os dois capítulos seguintes.

O Capítulo 2 aborda a formação das coleções museais brasileiras contemplando a dinâmica da constituição destes acervos nos diversos contextos científicos, políticos e sociais característicos de cada museu. Foram analisados os modos de aquisição de acervos, o tratamento físico dado às coleções, as trocas de objetos entre museus e o envolvimento da população neste processo, que em certos momentos acabou por conduzir o próprio perfil da coleção. Ademais, o capítulo traz uma discussão delicada sobre os limites dos objetos que, ao mesmo tempo, se constituíam em acervos científicos e coleções museológicas.

O Capítulo 3 é dedicado aos espaços de musealização concebidos no recorte temporal desta tese. Desta forma, o edifício do museu aparece não só como o local de guarda do acervo, mas como espaço relacional deste com a sociedade. Um passeio por dentro dos edifícios dos museus é também revelador de uma hierarquia de fazeres e coleções que procuraremos apresentar. Desta forma o capítulo trata das características físicas desejadas para o edifício de um museu, do posicionamento destas edificações na malha urbana de cada cidade, da escolha e distribuição dos espaços internos dos edifícios dos museus para a realização de determinadas atividades, e por fim, da relação entre o edifício dos museus e a população que convivia com tais referências.

Por fim, o Capítulo 4 extrapola os aspectos físicos – coleções e edifícios – para adentrar no universo daquilo que faz os museus serem chamados de Museus (e não qualquer outra instituição) entre a segunda metade do século XIX e os primeiros anos do século XX, ou seja, os fazeres museais e museológicos. Desta forma, o capítulo inicia com a análise do perfil dos profissionais que deram vida aos museus e com a forma como eles dividiram as instituições internamente em áreas de conhecimento a partir de modelos estrangeiros, porém adaptados à realidade brasileira. As exposições e as atividades educacionais também foram abordadas, apresentando um universo cuja



dimensão precisa ainda ser melhor explorado em suas repercussões nas práticas museais contemporâneas.

Por fim, a tese tem suas considerações finais trazendo mais questionamentos do que respostas à pergunta inicial: o que significava ser um museu no Brasil no período entre a segunda metade do século XIX e os primeiros anos do século XX?

## CAPÍTULO 1 – Museus e práticas museais no século XIX

### Fundamentação Teórica

Lançar um olhar sobre o passado a partir dos vestígios concedidos (ou deixados ao acaso) ao presente, ainda que consista na tarefa diária de historiadores e museólogos, exige cautela. Neste sentido, cabe aqui pontuar algumas contribuições teóricas que embasaram as análises históricas apresentadas ao longo desta pesquisa.

Devemos então começar pela própria dialética entre passado e futuro tendo o museu como elemento que tem por objetivo fazer, no presente, esta ponte entre o que existiu e o que precisará existir no futuro. É importante observar que o museu opera, neste caso, com o que ele considera que foi significativo no passado e que será necessário ser conhecido no futuro. Mas esta decisão está no presente, num tempo em que os objetos nem foram criados nem cumpriram ainda sua missão de representar o passado. O momento da aquisição dos objetos nos museus é, então, o tempo da musealização, que só pode ocorrer no presente. E isso é válido tanto para os acervos históricos, quanto para os de arte contemporânea ou de história natural.

Esta questão da existência do tempo enquanto passado, presente e futuro, aplicada ao tema desta pesquisa, faz-nos pensar em práticas museológicas complexas, como por exemplo, as excursões realizadas para aquisição de acervos de fauna, flora e etnologia com o objetivo de formar coleções para que, no futuro, os objetos do presente estejam preservados como passado. Ou mais complexo ainda, quando as coletas e coleções servem para estudos e proposições de soluções para o futuro, mas ocorrem dentro de museus que, *a priori*, deveriam se dedicar ao passado, aos vestígios deixados pelo tempo.

Há uma análise interessante sobre a existência do tempo no texto de Jeanne-Marie Gagnebin que talvez explique esta dialética do tempo:

Argumentos angustiantes que voltarão, reiteradas vezes, nas numerosas queixas filosóficas ou poéticas sobre a caducidade, a fragilidade, mais a mortífera transitoriedade do tempo humano: o passado não existe, pois já morreu, o futuro tampouco, pois ainda não é, e o presente, que deveria ser o tempo por excelência porque é a partir dele que se afirmam a morte do passado e a inexistência do futuro, o presente, então, nunca pode ser apreendido numa substância estável, mas se divide em parcelas cada vez menores até indicar a mera passagem entre um passado que se esvai e um futuro que ainda não é. (...) a impossibilidade de determinar *onde* se encontra esse

tempo sempre fugidio (...) não acarreta, como o querem os céticos, a inexistência em si do tempo, mas somente sua inexistência espacial objetiva.<sup>1</sup>

Mais adiante, no mesmo texto, Jeanne-Marie Gagnebin refere-se à questão dos vestígios deixados pelo tempo:

Queria ressaltar muito mais que essa noção de vestigium, de ‘rastros’, opera um duplo movimento: movimento de dessubstancialização do tempo, como já apontamos, pois a ideia de rastro alude ao estatuto ontológico paradoxal de um ser que não é mais, e movimento de interiorização na alma, pois, agora, trata-se de analisar a atividade psíquica específica que reconhece imagens e rastros com índices temporais diversos.<sup>2</sup>

Neste sentido a memória deve ser um tema amplamente considerado, capaz de proporcionar elementos fundamentais à compreensão dos processos museológicos. Segundo Raphael Samuel,

A memória é historicamente condicionada, mudando de cor e forma de acordo com o que emerge no momento; de modo que longe de ser transmitida pelo modo intemporal da ‘tradição’, ela é progressivamente alterada de geração em geração. Ela porta a marca da experiência, por maiores mediações que esta tenha sofrido. Tem, estampadas, as paixões dominantes em seu tempo. Como a história, a memória é inerentemente revisionista, e nunca é tão camaleônica como quando parece permanecer igual.<sup>3</sup>

Primeiramente é necessário relembrar um dos aspectos centrais do tema desta pesquisa, que são os processos museológicos, ou seja, o modo como determinados objetos são apropriados pela instituição museal, pesquisados e transformados em elementos representativos de determinados contextos sociais, políticos, econômicos, culturais, e porque não dizer, históricos.

Em segundo lugar, é importante observar as especificidades das fontes históricas disponíveis nos museus, uma vez que os documentos escritos são por princípio minoria frente à variedade de objetos tridimensionais sem nenhuma indicação visível de data, origem ou outras informações que sejam perceptivas de imediato ao pesquisador.

Na maioria das vezes, conhecimentos de heráldica, paleografia, estética, técnicas e processos de manufatura, materiais empregados são essenciais para a leitura de um

---

<sup>1</sup> GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e História**. São Paulo: Imago, 2007, p. 72.

<sup>2</sup> Idem, *Ibidem*, p. 75.

<sup>3</sup> SAMUEL, Raphael. Teatros da memória. In: **Revista Projeto História**, nº 14. São Paulo: EDUC, 1997, p. 44.

objeto; isso quando não se torna imprescindível o uso de técnicas de laboratório, como o C14, radiações, ultrassom e outras técnicas que envolvem complexos equipamentos. Todo este arsenal de conhecimento ainda pode ser insuficiente quando o objeto se torna importante por sua participação em momentos específicos da história.

Neste sentido, o profissional do museu adquire o papel de cientista, selecionando, questionando e comunicando sua fonte, o que inevitavelmente ocorre de acordo com interesses pessoais, institucionais e datáveis.

Um trabalho interessante que bem demonstra esta questão é o texto de Roger Sansi-Roca<sup>4</sup> sobre o acervo do atual Museu Afro-Brasileiro (Salvador-BA) durante o século XX. No início daquele século, o acervo começou a ser recolhido (ou melhor, apreendido) pela polícia em ações de repressão à ilegalidade das práticas do candomblé, então proibidas. A exibição dos objetos apreendidos era uma demonstração do poder policial e servia de exemplo para o bom comportamento da sociedade. Ou pelo menos era esta a proposta da exposição por aqueles que a idealizaram, o que não significa que era assim compreendida pelo público que a visitava.

A partir da década de 1920, esse acervo passou a ser pesquisado sob o olhar das patologias médicas, sendo o candomblé entendido como uma patologia típica das raças inferiores, chegando o acervo a ser transferido para a Escola de Medicina em Salvador. Tal tratamento para o acervo fazia parte do contexto político e até mesmo científico daquela década.

Na década de 1950, o mesmo acervo passou a ser estudado sob a ótica etnológica e transformou-se num instrumento político importante para justificar a diversidade cultural brasileira.

Desde a década de 1990, o acervo vem sendo estudado e utilizado como bandeira de luta contra a discriminação racial, e passou a ser objeto de inúmeras teses e pesquisas, muitas delas de caráter internacional. De objeto apreendido à representação cultural, observamos diferentes formas de apropriação simbólica desta coleção.

As diferentes leituras – e pesquisas – produzidas a partir de uma mesma coleção demonstram, por um lado, as diversas possibilidades da História a partir das fontes e por outro lado, o que Michel de Certeau chama de operação historiográfica. Para ele,

---

<sup>4</sup> SANSI-ROCA, Roger. De armas do fetichismo a patrimônio cultural: as transformações do valor museográfico do candomblé em Salvador da Bahia no século XX. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de Souza; SANTOS, Myriam Sepúlveda dos (Orgs.). **Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas**. Rio de Janeiro: Garamond / Iphan, 2007. p. 95-112.

a operação histórica se refere à combinação de um lugar social, de práticas ‘científicas’ e de uma escrita. (...) Toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção sócio-econômico, político e cultural (...). É em função deste lugar que se instauram os métodos, que se delineia uma topografia de interesses, que os documentos e as questões, que lhes serão propostas, se organizam.<sup>5</sup>

Ou seja, as diferentes leituras de um mesmo acervo podem ser feitas a partir de lugares sociais distintos (que podem inclusive coexistir no tempo), de práticas científicas diversas e resultarem em diferentes narrativas históricas.

A contribuição do texto de Michel de Certeau não se limita à definição da operação historiográfica. Sobre as práticas científicas aplicadas à História, o autor observa que estas técnicas de análise, ao contrário de estabelecerem padrões, ressaltam o caráter crítico da História ao trazer à luz das pesquisas os desvios. Segundo ele, no passado,

Partia-se de vestígios (manuscritos, peças raras, etc) em número limitado e tratava-se de apagar toda a sua diversidade, de unificá-la em uma compreensão coerente.<sup>6</sup>

Mas estas sínteses acabaram por revelar os desvios, que se tornaram muito mais interessantes para a pesquisa histórica. Cabe ainda ressaltar que a escolha dos métodos científicos revela os desejos e preocupações dos lugares sociais de cada pesquisa.

Para Michel de Certeau, o fim de todo este processo é a escrita da História - ou no museu, a curadoria da exposição aberta ao público. Para ele, o encerramento de um texto é a “substituição de um trabalho de lacuna por uma presença de sentido”<sup>7</sup>. Sentido este, dado por um lugar social (aquele ocupado pelo historiador) e embasado por uma prática científica escolhida dentre tantas, mas capaz de garantir a argumentação lógica e coerente da escrita da história desejada.

Neste processo surge a tensão entre o objeto e a escrita da história. Para que uma exposição cumpra sua função, ela deve ser coerente, seguir um discurso curatorial pré-definido e por fim, ser minimamente didática. Mas para chegar ao ápice do processo museológico que é a exposição, é preciso um trabalho anterior de investigação a partir de fontes, muitas delas compostas por objetos, no caso dos museus. Objetos estes, por princípio, únicos; mesmo que produzidos em série ou grande quantidade, cada objeto

---

<sup>5</sup> CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1982, p. 66.

<sup>6</sup> Idem, *Ibidem*, p. 86.

<sup>7</sup> Idem, *Ibidem*, p. 94.

guarda a sua trajetória individual, os seus desvios de uma continuidade histórica esperada.

Outro dado importante a ser observado é que nos museus as pesquisas partem dos objetos e resultam em sínteses (escrita da História). Esta escrita em geral reencontrará os objetos no momento da exposição e servirá como linha condutora de ideias e narrativas nas quais os objetos passam a ser, a partir de então, apenas coadjuvantes, cumprindo a função de prova material das sínteses atingidas. Ignora-se, assim, a riqueza de informações intrínsecas na individualização dos objetos.

Esta generalização que a escrita da História é capaz de produzir encontra seu avesso na micro-história, muito mais indicada para o estudo dos objetos (únicos) existentes nos museus.

Neste ponto, passemos então para a análise do método indiciário estudado por Carlo Ginzburg no texto “Sinais, Raízes de um Paradigma Indiciário”<sup>8</sup>. Neste texto o autor analisa o método moreliano de verificação de autenticidade de obras de arte, as observações detalhadas do personagem Sherlock Holmes criado por Conan Doyle e a psicanálise de Freud, que busca no subconsciente a essência dos comportamentos humanos.

Nos três casos, pistas talvez infinitesimais permitem captar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível. Pistas: mais precisamente, sintomas (no caso de Freud), indícios (no caso de Sherlock Holmes), signos pictóricos (no caso de Morelli).<sup>9</sup>

Nos três casos, o que se observa é uma busca pela verdade nas entranhas mais obscuras do objeto de estudo em diferentes aspectos. No caso do método moreliano, são detalhes pictóricos presentes no próprio objeto que revelam sua identidade; nas investigações de Holmes, são os elementos externos ao objeto que, associados, produzem as informações desejadas; por fim, no caso de Freud, os sintomas são as marcas impressas ao objeto de pesquisa por fatores externos a estes, ou seja, marcas provocadas pela inserção e interação dos objetos com o meio social ao qual são submetidos ao longo do tempo.

Carlo Ginzburg observa que o método indiciário pode ser observado desde o início da história da humanidade, quando caçadores aprenderam a observar pegadas como indícios de animais e associaram fenômenos cotidianos como indícios de

---

<sup>8</sup> GINZBURG, Carlo. Sinais: Raízes de um paradigma indiciário. In: **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e História**. São Paulo, Companhia das Letras, 1989, pp. 143-180.

<sup>9</sup> Idem, *Ibidem*, p. 150.

acontecimentos futuros. Observa, ainda, que tal método foi apropriado em diferentes circunstâncias, muitas pseudo-científicas. Citando os povos mesopotâmicos, Carlo Ginzburg observa que:

Em suma, pode-se falar de paradigma indiciário ou divinatório, dirigido, segundo as formas de saber, para o passado, o presente ou o futuro. Para o futuro – e tinha-se a arte divinatória em sentido próprio –; para o passado, o presente e o futuro – e tinha-se a semiótica médica na sua dupla face, diagnóstica e prognóstica –; para o passado – e tinha-se a jurisprudência.<sup>10</sup>

O que se pode observar no método indiciário analisado por Carlo Ginzburg para ser aplicado à História (cujo objeto de estudo é o passado), é a busca da verdade, ou melhor, da separação entre o que é e o que não é verdade nos acontecimentos do passado; da verdadeira autenticidade dos quadros analisados por Morelli, do verdadeiro fato ocorrido nas investigações de Holmes ou da verdadeira essência do ser, em Freud.

Mas os objetos de museus guardam mais segredos do que se pode imaginar. No século XIX, antes da descoberta da utilização do C14 para datação, os fragmentos de fogueiras revelavam para a Arqueologia apenas uma possível ocupação humana pretérita e eram descartados, perdendo-se assim um material repleto de indícios valiosos; hoje o DNA permite informações impensadas há cinquenta anos.

Portanto, os indícios oferecidos pelos objetos num museu (suas marcas de uso, inscrições indecifráveis, intervenções e circunstâncias) possibilitam apenas informações individuais, científicas, frias, que vão adquirir sentido na escrita que se faz da História, ou nas palavras de Ginzburg, o que caracteriza o método indiciário é “a capacidade de fazer profecias retrospectivas. (...) Quando as causas não são reproduzíveis, só resta inferi-las a parte dos efeitos”.<sup>11</sup>

O dilema então se coloca e pode ser observado nos Museus de História Natural – que se multiplicam a partir do final do século XIX – nos quais a narrativa cronológica linear é substituída por uma coleção de objetos curiosos ou monstruosos, individualizados. Para Carlo Ginzburg,

(...) abriam-se duas vias: ou sacrificar o conhecimento do elemento individual às generalizações (...) ou procurar elaborar (...) um paradigma diferente, fundado no conhecimento científico (mas de toda uma cientificidade por se definir) do individual. A primeira via foi percorrida pelas ciências naturais, e só muito tempo depois pelas ciências humanas.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Idem, *Ibidem*, p. 154.

<sup>11</sup> Idem, *Ibidem*, p. 169.

<sup>12</sup> Idem, *Ibidem*, p. 163.

De uma forma ou outra, a questão da cientificidade aparece intrinsecamente ligada ao método indiciário.

Em outro texto, Carlo Ginzburg traz uma importante contribuição discutindo a diferença entre provas e possibilidades que são oferecidas ao historiador a partir do método indiciário. Primeiramente ele lembra que:

Se um laboratório é um lugar onde se realizam experiências científicas, o historiador é, por definição, um investigador a quem as experiências, no sentido rigoroso do termo, estão vedadas. Reproduzir uma revolução, um arroteamento ou um movimento religioso é impossível, não só na prática, mas em princípio, para uma disciplina que estuda fenômenos temporalmente irreversíveis.<sup>13</sup>

Em seguida, o autor cita a observação de Natalie Davis durante as filmagens de “O retorno de Martin Guerre”, onde os atores deveriam interpretar personagens reais sobre os quais tinham várias informações e indícios de seus comportamentos, aparências e modos de ver o mundo:

Pelo contrário - diz Natalie Davis - foi precisamente no decurso do trabalho do filme, ao ver ‘na fase de montagem Roger Planchon a experimentar variadas entonações para o papel de juiz (Coras), que me pareceu ter à minha disposição um verdadeiro e apropriado laboratório historiográfico, um laboratório em que a experimentação não produzia provas irrefutáveis, mas sim possibilidades históricas’.<sup>14</sup>

Ou seja, todas as entonações eram possíveis e, sabidamente, nenhuma seria a verdadeira; e mesmo que por um acaso se conseguisse repetir a entonação exata, não seria possível saber que se havia acertado. A história sempre trabalha com aproximações e por verossimilhança.

O objeto no museu agrega fisicamente uma série de informações, mas enquanto matéria, ele não indica mais do que técnicas e processos de manufatura. O que se procura no objeto é o contato que ele teve com um passado que só podemos conhecer pelos vestígios que este objeto nos traz.

No presente do historiador, existe apenas o objeto; o passado do qual ele fez parte é uma ausência. Mas para isso é necessária a intervenção de quem interpreta, no caso, entre outros, do historiador.

Neste ponto é importante recuperar a análise que Paul Ricoeur faz do conceito platônico da *eikon*, ou seja, a representação presente de uma coisa ausente. A

---

<sup>13</sup> GINZBURG, Carlo. **A Micro-História e outros ensaios**. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand, 1989, p. 180.

<sup>14</sup> Idem, *Ibidem*, p. 180.



materialização da possibilidade a que Carlo Ginzburg se refere nada mais é do que a tentativa de representação da coisa ausente que Paul Ricoeur trabalha.

Para que o objeto evoque o fato ausente, é preciso, segundo Paul Ricoeur, a mediação da imaginação.

Sobre esse tema, a filosofia socrática nos legou dois *topois* rivais e complementares, um platônico, o outro aristotélico. O primeiro, centrado no tema de *eikon*, fala de representação presente de uma coisa ausente; ele advoga implicitamente o envolvimento da problemática da memória pela da imaginação. O segundo, centrado no tema da representação de uma coisa anteriormente percebida, adquirida ou aprendida, preconiza a inclusão da problemática da imagem na lembrança. É com essas versões da aporia da imaginação e da memória que nos confrontamos sem cessar. (...) o recurso à categoria de similitude para resolver o enigma da presença do ausente, enigma comum à imaginação e à memória.<sup>15</sup>

No campo da imaginação, para Paul Ricoeur, pode-se apontar que o objeto no museu representa o coletivo, segue um modelo, um padrão de acontecimentos semelhantes, toma de todos os objetos aquilo que é repetitivo e o resalta; no campo da memória, o objeto do museu é único para cada pessoa que dele se apropria de acordo com suas lembranças carregadas de emoções.

Entender-se-ia então que o objeto no museu serve muito mais como apoio à imaginação do que como prova de um passado?

Paul Ricoeur faz uma colocação ainda mais inquietante: ele observa que o historiador (ou o curador de uma exposição) ao falar sobre um momento passado, torna presente um momento ausente cujo resultado estará entre o que se chama realidade – incapaz de ser conhecida pelo historiador em toda sua essência – e a narrativa histórica construída: entre o passado e o presente, portanto, num terceiro tempo. E esta narrativa será mais ou menos aceita como verídica, dependendo do que ele chama de “dialética de acomodação”, ou seja, o que se espera saber de um passado não é o que realmente ele foi, mas sim o que desejamos que ele tenha sido.

Há mimética verídica ou mentirosa porque há, entre a *eikon* e a impressão, uma dialética de acomodação, de harmonização, de ajustamento que pode ser bem sucedida ou fracassar.<sup>16</sup>

Ou seja, imaginação e memória, em certa medida, se ajustam para a construção de uma nova verdade no tempo presente.

---

<sup>15</sup> RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, pp.27-28.

<sup>16</sup> Idem, *Ibidem*, p.32.

Enquanto passada, a coisa lembrada seria uma pura *Phantasie*, mas, enquanto dada de novo, ela impõe a lembrança como uma modificação *sui generis* aplicada à percepção.<sup>17</sup>

Se aplicarmos estes princípios aos museus do século XIX será possível então entender as estruturas culturais implícitas nos processos museológicos da época, ou seja, compreender as escolhas (e descartes) dos objetos que compuseram os acervos, os temas de pesquisa privilegiados e o perfil de suas abordagens dentre tantos outros aspectos. Mas estamos falando aqui de pesquisadores e não especificamente de historiadores. Os museus de história natural do século XIX contavam com um quadro de profissionais de diferentes áreas, como biólogos, geólogos, etnólogos, que, através de suas pesquisas, pretendiam compreender o passado e o presente e construir a identidade nacional, ou seja, escrever a história.

Neste tema, um autor que muito tem a contribuir é Robert Darnton. No seu livro “O Grande Massacre dos Gatos”, ele observa a aproximação da história cultural com a Antropologia, na medida em que ambas procuram trabalhar o seu objeto de pesquisa a partir da ótica do próprio objeto, ou seja, no caso da Antropologia, do ponto de vista dos nativos; no caso da História, a partir dos modos de pensar de cada época.

Cada qual à sua maneira, entre tribos diferentes, habitualmente procuram ver as coisas do ponto de vista do nativo, para entender o que ele quer dizer e para procurar as dimensões sociais da significação. Trabalham a partir da crença de que os símbolos são partilhados, como o ar que respiramos.<sup>18</sup>

Embora se possa questionar a nossa capacidade de partilhar símbolos inseridos em contextos tão diferentes do nosso, pois, tal como o antropólogo, trazemos uma bagagem cultural que nos impossibilita de agir como nativo, é necessário compreender o modo de pensar do outro. E isso exige não uma imersão na cultura alheia, mas o estudo das estruturas lógicas e míticas do pensar do outro. E Robert Darnton avança:

Quando nos deparamos com alguma coisa que nos parece inconcebível, podemos ter tropeçado num meio de acesso válido a uma mentalidade estranha. E, quando vencermos a perplexidade e alcançarmos o ponto de vista nativo, deveremos ser capazes de perambular através de seu universo simbólico.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Idem, *Ibidem*, p.65.

<sup>18</sup> DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa**. Rio de Janeiro: Graal, 1986, p.333.

<sup>19</sup> Idem, *Ibidem*, p. 335.

O que ele propõe são diferentes parâmetros de análise para diferentes tipos de sociedades e culturas. Deste modo, o estranhamento deixa de existir na medida em que são utilizados mecanismos de análise inerentes àquela cultura.

Em outra parte do mesmo livro, quando Robert Darnton se propõe a analisar a descrição que um cidadão (burguês) faz do desfile que ocorre na cidade de Montpellier, ele deixa claro o objetivo de sua pesquisa: “nossa tarefa não é descobrir qual o verdadeiro aspecto de Montpellier em 1768, mas entender como nosso observador a observou”<sup>20</sup>.

Ou seja, o que Robert Darnton busca em sua pesquisa não é o que foi o passado, mas as lógicas de compreensão deste passado pelos que ali viveram.

Para o tema desta pesquisa, esta contribuição é fundamental, pois os processos museológicos necessários hoje para garantir que uma instituição seja caracterizada (inclusive por lei) como um museu são muito distintos daqueles usados no final século XIX e início do século XX. Portanto, é fundamental compreender quais eram os processos museológicos que davam à instituição o status de *museu* naquela época.

### **Tema e objeto da pesquisa**

Quando comecei a pensar um tema de pesquisa para esta tese, surgiu uma questão da qual não conseguia mais me separar: se a museologia brasileira, como se dizia, surgiu a partir dos anos 20 do século XX, o que então era feito nos museus brasileiros antes disso? Havia várias respostas bem sustentadas e convincentes a ponto desta minha dúvida parecer totalmente irrelevante como tema para uma tese. Alguns estudos caracterizavam estes museus como locais de pesquisas, ressaltando os laboratórios e mostrando-os como locais restritos a públicos específicos; outros, destacavam a ordenação científica dos objetos e a observação pública que, mesclando admiração e curiosidade, caracterizava estes museus como espaços de exaustiva exposição de objetos; outros ainda, preocupados com a transição de identidade dos museus de história natural para museus históricos, procuravam o ponto de inflexão de tais escolhas que marcariam a história da museologia no país.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Idem, *Ibidem*, p.145.

<sup>21</sup> Cf. BREFE, Ana Cláudia Fonseca. **O Museu Paulista. Afonso de Taunay e a memória nacional 1917-1945**. São Paulo: Editora UNESP e Museu Paulista, 2005.

Não obstante todas estas pesquisas terem contribuído para a compreensão do universo museal brasileiro do período em questão, era fato que havia muitas instituições que se denominavam *museu* e tinham práticas bem diferentes das pensadas para um empreendimento deste tipo e outras não denominadas *museus*, mas que cumpriam muitas das funções, nos âmbitos científico e social, a estes atribuídas.

Surgia assim uma série de questões ainda mais básicas do que a primeira: porque algumas instituições receberam o nome de museu e outras não? Afinal, o que significava ser um Museu nas últimas décadas do século XIX e nas primeiras do século XX?

Neste sentido, o primeiro passo foi definir de que Museu iríamos tratar, uma vez que o vocábulo tem seu uso conhecido desde épocas remotas, adquirindo diferentes nuances ao longo do tempo. Estabelecemos então alguns parâmetros que ajudaram a definir sobre qual museu estaríamos nos referindo. Para isso foi necessário recorrer às fontes de época, principalmente aos periódicos correntes, que mostraram basicamente cinco tipos de usos do vocábulo:

Enquanto coleções particulares reunidas ou adquiridas ao prazer de seu proprietário para seu deleite e exibição aos convidados, o que em certo momento representava prática indispensável na construção de um cenário de erudição e poder de uma elite política e social que se pretendia intelectualmente ilustrada;

Enquanto coleções privadas, com fins comerciais, que reuniam geralmente um grande número de curiosidades e monstruosidades, geralmente ao lado de um Cosmorama, e que eram abertos ao público mediante o pagamento de uma taxa de visitação. Tais iniciativas mesclavam o *gabinete de curiosidade* com as modernas iniciativas de *comunicação*, criando uma instituição *sui generis* criticada, porém, visitada com relativo apreço por certa parcela da população;

Enquanto coleções de estudo e referência, organizadas sob a tutela de uma Associação ou Sociedade, com rígido recorte temático e claro objetivo prático de demonstração e estudo. Apesar de muitos destes museus terem grande relevância social, consistiam, em suas gêneses, em atividade-meio para a realização dos objetivos das instituições que as criavam;

Enquanto coleções didáticas incorporadas às escolas e faculdades com o intuito de serem demonstradas pelos professores ou manipuladas e estudadas pelos alunos. Muitas destas coleções eram organizadas e cedidas pelo próprio Museu Nacional a pedido de diversas instituições educacionais em seus diversos níveis de escolaridade. Os

museus destas escolas na medida em que priorizavam ações pedagógicas em detrimento, por exemplo, de questões de conservação dos acervos e se voltavam para um público específico, transformavam estes museus em meios de educação e não como atividade-fim, a ação museológica; e

Enquanto instituições promovidas pelo poder público em suas mais diversas instâncias, cuja atividade-fim era ser um museu. A construção da instituição museal com estas características esteve aliada, como se observa pelo menos no caso brasileiro, à uma forte presença do Estado. Mesmo os museus cuja gênese podemos identificar em iniciativas privadas, como o caso do Museu Paraense Emílio Goeldi, só vão se estruturar minimamente enquanto museus a partir da ingerência governamental.

Nos periódicos consultados havia, ainda, o uso do termo *museu* como qualificação: uma aberração da natureza ou um objeto de extraordinária beleza seriam dignos de um museu. O vocábulo também era usado para qualificar textos literários efusivamente aplaudidos nas Câmaras e Assembleias por políticos eloquentes ou, ainda, para pessoas que, pelo exotismo de suas vestimentas ou hábitos, deveriam “compor as vitrines de algum museu”.

Encontramos também a palavra museu em títulos de revistas e folhetins, geralmente luxuosos e ricamente ilustrados, como o *Musée des familles* (1833-1900), *Museo Universal: jornal das famílias brasileiras* (1837 a 1844), *Museu Pithoresco* (1840-1843), *Museo Maranhense* (1842). Tal uso do vocábulo tinha por objetivo esclarecer sobre a estrutura do modelo de publicação, geralmente com diversos textos independentes entre si - como os objetos de museus -, de conteúdo atemporal de modo a poder ser relido/revisitado em qualquer momento, com farto conteúdo ilustrado, facilitando a leitura apenas pela observação das imagens, tornando democrático o seu acesso, e com claro caráter educacional alternativo, na medida em que não tinham por objetivo se constituir enquanto material didático escolar, mas ofereciam a uma população diversificada a possibilidade de acesso ao conhecimento, ainda que voltado às frugalidades de um conteúdo não *científico*. Sobre este tipo de publicação Francisca Hernández Hernández observa que:

Además, hasta el siglo XIX, en muchas publicaciones el término *museo* se utilizaba para designar determinadas obras de carácter enciclopédico (...) Ya entrados en el siglo XIX, nos encontramos con revistas, tales como *Deustches Museum*, *Musée des familles*, *Musée des deus mondes*, *Musée de peinture et de sculpture* o *Musée belge*, todas ellas consideradas como auténticos museos que tratan de

testimoniar la voluntad de apropiación de la realidad por parte del hombre, sin que este último pretenda conservarla físicamente.<sup>22</sup>

Por último e mais inusitado, foi a adoção da palavra museu compondo o nome de estabelecimentos comerciais. Para exemplificar, somente no Recife nas décadas de 1870 e 80, encontramos os seguintes estabelecimentos: *Museu Victoria*, na rua Barão da Vitória nº 83, especializada em perfumes, adereços e objetos de moda; *Museu de Joias*, na rua do Cabugá nº 4, uma joalheria que trabalhada com ouro, brilhantes e *joias de fantasia*; *Museu Elegante*, na rua Estreita do Rosário nº 1, que vendia desde roupas masculinas e femininas para festas até latas de doces importados; e *Museu Imperatriz*, sem endereço declarado, com comércio de fogos de artifício e prendas para festas paroquiais. Como se não bastasse, havia, ainda, uma loja de produtos franceses com o nome de *Louvre*, na rua Primeiro de Março, nº 20.<sup>23</sup>

No intuito de definir o objeto de estudo, foram deixados de lado os museus constituídos por Associação, Sociedades e Institutos científicos ou técnicos e os subordinados às instituições educacionais<sup>24</sup>. Entendemos estes *museus* como coleções formadas para subsidiar as práticas destas instituições, ou seja, o fazer museológico inerente a estes museus consistia em atividade meio para se atingir um objetivo que não era a existência *per si*, de um museu.

Também foram deixados de lado as coleções, que ainda sob a denominação de museus, encontravam-se encerradas em residências para deleite de seu proprietário e aquelas utilizadas com fins comerciais num contexto de espetáculo – de maravilhas e aberrações – numa mescla de sensacionalismo e curiosidade.

Seria ainda desnecessário informar que a preocupação central desta pesquisa não contempla os usos do vocábulo enquanto adjetivos nem enquanto parte do título de publicações, ainda que a análise de tais usos seja de fundamental importância para a compreensão do estereótipo construído em torno da instituição museu no século XIX.

Tratamos de selecionar o que parece, à primeira vista, um tipo específico de museu, que poderia ser chamado *grosso modo* de museu *per si*, ou seja, uma instituição

---

<sup>22</sup> HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. **Planteamientos teóricos de la museología**. Espanha: Ediciones Trea, 2006, p. 19.

<sup>23</sup> JORNAL DO RECIFE. Recife: Tipografia de José de Vasconcelos, 1870-1889.

<sup>24</sup> Como exemplos, teríamos a Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional com o seu museu de máquinas e equipamentos agrícolas, que chegou a funcionar dentro do próprio edifício do Museu Nacional e o museu e herbário da Faculdade de Medicina no Rio de Janeiro.

legitimada pelo poder público com a finalidade de *ser um museu*; com todos os quesitos necessários a um museu.

Mas para além do corpo edificado, materializado, do museu, o centro das atenções aqui não é o museu em si, mas as orientações práticas que o caracterizava como tal; e estas, acredito, só podem ser plenamente encontradas nos museus que tem na sua existência, a sua finalidade. Em outras palavras, buscamos nos museus a sua essência, a sua museologia e museografia; enfim, sua imaginação museal.<sup>25</sup>

Desta forma, antes de mergulharmos nos fazeres museológicos do século XIX, será necessário retomar algumas reflexões, iniciando pelas exaustivas discussões que ocuparam o campo dos debates museológicos da década de 1980, quanto se tentou sistematizar uma série de questões que levaria à resposta da crucial pergunta: a museologia é uma ciência? Longe de querer aqui retomar este debate, na verdade mal resolvido até os dias de hoje, pretendo identificar alguns parâmetros para o início do processo de estranhamento que levará a descobrir o outro, no caso os museus anteriores à reforma museológica motivada, no Brasil pelas comemorações do centenário da independência, e na Europa, por um novo modelo de museu e museologia que surgia.

Neste contexto é emblemático o artigo publicado por Tereza Scheiner no periódico *Ciências em Museus*, editado pelo Museu Paraense Emílio Goeldi. Tereza Scheiner estabelece três formas de se compreender o campo museológico, ainda que as três formas possam conviver na existência de um mesmo museu.

Se considerarmos a *Museologia como um conjunto de práticas relativas a museus* – e portanto como um instrumento para a organização e a manutenção dos museus, poderemos dizer que a Museologia é contemporânea ao primeiro museu que existiu. Neste caso, não existe Museu sem Museologia: a relação entre ambos é visceral e intrínseca, uma vez que a própria existência do museu gera a prática museológica. Museu e Museologia, aqui coexistem e se completam.

Se considerarmos a *Museologia como disciplina teórica*, que visa a estabelecer uma base metodológica por meio da qual se realize e torne possível o trabalho nos museus, então podemos entender a Museologia como posterior ao surgimento dos museus. Neste caso poderão existir museus sem Museologia. Exemplo disso seriam os museus desenvolvidos e mantidos por leigos, por indivíduos sem conhecimento ou experiência “museológicos”. (...)

Mas se considerarmos que a Museologia é um conjunto de ideias que tem como objetivo criar uma linguagem de comunicação específica para os museus, por meio da aplicação de métodos e técnicas específicas, estaremos entendendo a *Museologia enquanto*

---

<sup>25</sup> Cf. CHAGAS, Mário de Souza. **A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro**. Rio de Janeiro: MinC/Ibram, 2009.

*ciência*. Neste caso, ela é não apenas perfeitamente capaz de desenvolver-se por conta própria como é (e tem sido) capaz de gerar novas formas de museus.<sup>26</sup>

Certamente é esta uma visão datada, característica dos anos 80 do século XX. Mas a sua pertinência e a forma didática como a autora expõe sua ideia nos abre algumas perspectivas interessantes. Em primeiro lugar, ela associa a prática museológica à existência dos museus, independentemente de seu momento histórico, entendendo “não existir museu sem museologia”. Neste sentido, a museologia estaria presente não só nos diferentes *tipos de museus* (de artes, históricos, de ciências naturais), como também através dos tempos nestas instituições. Assim, podemos buscar a museologia nos museus brasileiros do século XIX. Cabe ainda ressaltar que a autora, apesar de considerar a existência de vários tipos de museus, entende que a museologia é uma só, e as diferenças que observamos resultam da aplicação de uma única prática às realidades distintas.

Em seguida, identifica a existência de uma teoria museológica – independente da prática - e abre a perspectiva de “existirem museus sem museologia”; estes, no entanto, apesar da denominação e de características semelhantes, comporiam um universo a parte onde identificamos as coleções particulares de curiosidades, ainda que abertas ao público, e os museus constituídos enquanto coleções de amostras, equipamentos e modelos com fins exclusivamente didáticos. Estes poderiam ser organizados e denominados Museus, apesar de não contemplarem a museologia.

Por fim, trata da museologia enquanto ciência, afirmando que em tal circunstância esta seria capaz de “gerar novas formas de museus”, ou seja, recriar-se sem perder a identidade. A compreensão da museologia enquanto uma prática, teoria ou ciência com capacidade de se adaptar a cenários temporais, tipológicos e até aos modismos, é o que nos proporciona encontrá-la tanto nos museus atuais, quanto na Biblioteca de Alexandria, para não falar do templo das musas.

É este viés museológico que estaremos procurando nos museus brasileiros do século XIX. Acreditando tanto na existência de uma prática quanto na de uma teoria museológica que os acompanha e permite que estes museus adquiram características próprias e se recriem sem deixar de serem, em sua essência, museus.

---

<sup>26</sup> SCHEINER, Tereza Cristina. Museus e Museologia. Uma relação científica? In: **Ciências em Museus**. Vol. 1, nº 1. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1989, pp. 62-63.



Em outras palavras, o que a autora confirma é a existência de uma prática museológica inerente aos museus e à existência de uma teoria supra-museal que faz com que as práticas sigam os mesmos fundamentos e princípios em diferentes museus. Além disso, identifica pelo menos uma tendência ao status de ciência, o que permitiria que a museologia se mantivesse única, mesmo que os museus se transformassem. O que se deduz da ideia de Tereza Scheiner é que existe um viés museológico que liga o *museion* aos museus contemporâneos, mas que se reinventa em cada tempo e contexto. Neste sentido, buscaremos, nos museus *científicos* do século XIX, não suas características científicas, mas sim as características museológicas e procuraremos entender como elas se configuraram.

Esta coexistência do museu enquanto espaço e discurso “museológico” também se encontra em Francisca Hernández Hernández. A autora discute a questão a partir da ótica museologia/museografia, comumente utilizada por diversos autores, onde a museografia é entendida como a prática, enquanto a museologia estaria mais associada às questões teóricas e conceituais que orientariam a atividade prática.

En otras palabras, la museografía sería aquella que se preocupa de «todos los aspectos puramente descriptivos y prácticos de los estudios teóricos del trabajo del museo».

De ahí que creamos que la museología y la museografía no se contraponen sino que se complementan mutuamente y que ambas han de aportar, desde lo que les diferencia, sus propias singularidades.<sup>27</sup>

Lembra ainda que:

La utilización del término museo no queda reducida a lo tangible, sino que es también una categoría mental que almacenaba una actividad cognitiva capaz de responder a unos determinados fines sociales y culturales.<sup>28</sup>

Para Francisca Hernández Hernández, do século XVIII ao início do século XX, os museus passaram por dois momentos, os quais ela denomina de etapa pré-científica e etapa museográfica. Na etapa pré-científica prevaleceria a classificação sistemática dos objetos, em sua maioria elementos representativos da *naturalia* (fauna, flora e minerais) e *artificialia* (artefatos produzidos pelos homens), como forma de organização dos museus, e os termos museologia e museografia seriam usados, então, indiferentemente. Mas este modelo, apesar de manter os museus *cientificamente* organizados, não

---

<sup>27</sup> HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, 2006, op.cit, p. 19.

<sup>28</sup> Idem, Ibidem, p. 25.

respondia necessariamente às exigências teóricas, ou se preferir, *museológicas*, inerentes ao funcionamento de um museu, como observa a autora.

Esto nos hace ver cómo los términos museología y museografía se han utilizado en un mismo contexto, siempre en relación directa con el trabajo práctico del museo, hecho que reflejaba los múltiples problemas que se podían presentar a la hora de analizar las técnicas que se habían de utilizar para coleccionar las obras, los métodos de conservación, el registro, almacenaje y exposición de las mismas.<sup>29</sup>

Na fase museográfica, segundo a autora, novos elementos seriam apostos aos museus, como por exemplo a preocupação com o caráter educativo que resultou no “*movimiento de modernización del museo*”<sup>30</sup> ou *museum moviment*, ou mesmo a preocupação com a sua edificação. Nesta fase, verificamos a existência de uma relativa produção de estudos, orientações e manuais dedicados às práticas museológicas, muitos dos quais serão traduzidos ou adaptados para a realidade brasileira, como o manual de coleta de espécimes do Museu Nacional.

Mas a autora ressalta que estas orientações práticas ainda estavam longe de se tornar uma teoria museológica.

Esta etapa, en la que se trata de unificar y sistematizar la museología, permite un acercamiento al trabajo del museo pasando, de forma gradual, de la multidisciplinariedad a la interdisciplinariedad, sin que se llegue todavía a desarrollar una teoría y metodología museológicas.<sup>31</sup>

Esta difícil definição histórica de em que momento pode-se observar a presença da museologia nos museus tanto europeus como americanos, incluindo aqui os brasileiros, leva a uma cautela no uso do vocábulo *museologia* para o século XIX. Ainda que diversos autores como João Brigola<sup>32</sup> e Ana Brefe<sup>33</sup> utilizem este termo contemporâneo para explicar práticas ou orientações aplicadas aos museus, inerentes ao referido século, é importante observar que em geral, estas atividades, mesmo que suportadas por teorias ou detalhadas em verdadeiros manuais do que hoje chamamos museologia, nem sempre eram vistas como uma área específica de saber.

Em geral eram considerados métodos aplicados às coleções científicas, como uma espécie de *ciência auxiliar*, capaz apenas de dar ordem a uma produção científica, esta sim, valorizada enquanto trabalho intelectual.

---

<sup>29</sup> Idem, *Ibidem*, p. 33.

<sup>30</sup> Idem, *Ibidem*, p. 36.

<sup>31</sup> Idem, *Ibidem*, p. 37.

<sup>32</sup> BRIGOLA, João Carlos Pires. **Coleções, gabinetes e museus em Portugal no século XVIII**. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

<sup>33</sup> BREFE, 2005, op. cit., pp. 46-50.

Neste sentido, um autor que contribui de forma significativa para este entendimento museológico é Mário Chagas, quando se refere ao que ele denomina de *imaginação museal*. Desconstruindo a noção de um fazer museológico em busca de uma normatização para um dia atingir o estatuto de ciência, Mário Chagas prioriza a continuidade, ou seja, o fio condutor que une as musas – ou Zeus – à atual concepção dos Pontos de Memória criados nos últimos anos junto ao Instituto Brasileiro de Museus.

Esses dois caminhos [museu como templo - museu como poesia] de uma genealogia mítica não estão em oposição, ao contrário, complementam-se. Nos dois casos, estão presentes Zeus, Mnemósine e as musas. Por um lado, o museu está vinculado ao Templo das Musas, o que enfatiza a noção de espaço e de lugar e, portanto, de uma topografia mítica. Mas, por outro lado, o “Museu” como poeta enfatiza a existência de (...) uma entidade mítica que é construtora de narrativas e é narrada. Esses dois caminhos ajudam a compreensão de que o museu se faz como lugar ou domicílio das musas e a partir de um sujeito que narra e que é intérprete delas. Acrescente-se esses dados a possibilidade de uma narrativa que se constrói com as coisas e pelas coisas (...) e ter-se-á o desenho básico da gênese mítica do museu.

Um lugar, coisas que ancoram poder e memória e um ente (individual ou coletivo) possuído e possuidor de imaginação criadora são os elementos indispensáveis para a constituição do museu.<sup>34</sup>

Longe de ser uma tentativa clássica de retornar a noção de museu ao templo das musas, o que Mário Chagas está preocupado com o que faz um museu ser um museu; para ele, não é uma simples questão de conceito ou descrição, mas sim de um conjunto de elementos mutáveis e sujeitos à oscilação constante, ancorados num lugar e em coisas e, principalmente, em um ente que dará o sentido de seu tempo àquelas coisas e lugares.

É esta ação, corporificada neste ente, que entendemos por museologia, enquanto teoria, ou museografia, quando se expressa numa prática.

Objetivamente, a minha sugestão é que a imaginação museal configura-se como a capacidade singular e efetiva de determinados sujeitos articularem no espaço (tridimensional) a narrativa poética das coisas. (...) Tecnicamente, refere-se ao conjunto de pensamentos e práticas que determinados atores sociais desenvolvem sobre os museus e a museologia.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> CHAGAS, 2009, op. cit., p. 57.

<sup>35</sup> Idem, Ibidem, p. 58.

Mário Chagas destaca então a atuação de alguns destes sujeitos, em especial de Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Poderia ter feito o mesmo com Hermann Ihering, Ladislau Netto, Emílio Goeldi ou Romário Martins. Longe de tentarmos aqui compreender a imaginação museal destes nossos personagens, o que gostaríamos de destacar é a sua existência como fio condutor entre o pensamento e a prática nos museus.

### **Revisão bibliográfica da literatura**

A história dos museus no Brasil vem sendo estudada, nas últimas décadas, pela ótica multidisciplinar. Deste modo, uma enorme gama de trabalhos nas mais diversas áreas do conhecimento tem contribuído para um panorama amplo e aprofundado do campo museal brasileiro.

Ainda que muitos estudos não tenham como foco de suas atenções a museologia em si, estes são importantes na medida em que estabelecem um contraponto para se pensar a museologia em suas mais diversificadas manifestações. Após dias consultando as fontes históricas do Museu Goeldi e convivendo com o dia-a-dia das pessoas que ali trabalham, já estava quase convencida de que aquela instituição não era e nunca havia sido um museu. Foi quando conversando com biólogos, linguistas e outros profissionais, entendi que o que estava sendo musealizado eram as espécies vivas de animais e plantas, que poderiam ser encontrados no quintal de qualquer morador de Belém, mas que ali eram organizadas num contexto todo especial, por assim dizer, museológico. Estas diferentes formas de pensar a museologia é o que tal bibliografia nos oferece.

Para uma melhor compreensão das características dos museus criados no Brasil ao longo do século XIX, é importante entender as concepções acerca dos processos museais que estavam imbricados no próprio conceito de museu elaborado pela Coroa Portuguesa, e que, de certa forma, foi seguido na criação do Museu Nacional do Rio de Janeiro em 1818, que, por sua vez, delineou as características dos demais.

Uma importante obra sobre o tema foi escrita por João Brigola<sup>36</sup> em que ele analisa as características histórico-culturais da reformulação dos museus portugueses no

---

<sup>36</sup> BRIGOLA, 2003, op. cit.

final do século XVIII e início do século XIX, em especial do complexo cultural formado pelo Museu Real de História Natural e Jardim Botânico da Ajuda. Cabe lembrar aqui que, em 1818, Dom João cria no Brasil, exatamente as duas instituições: o então Museu Real e o Jardim Botânico do Rio de Janeiro.

Mas do que esta semelhança de iniciativa cultural acima citada é importante observar o significado político e econômico que tinham os museus na época e cuja lógica de dominação aparece intrínseca ao ideário de um Museu Real no Brasil. Sobre o Museu da Ajuda, João Brigola comenta:

A dimensão mais divulgada das atividades científicas e museológicas exercidas na Ajuda tem sido a das viagens de exploração *philosophica* aos territórios ultramarinos. Este programa implicou o compromisso entre poderes públicos e meio científico – à Coroa coube o financiamento e coordenação das expedições, ficando o seu apetrechamento técnico e a transmissão da cultura profissional a cargo do Museu.<sup>37</sup>

Importante destacar neste trecho o uso que o autor faz do termo museologia. Além de ele utilizar o termo para os museus do século XVIII e XIX, ainda diferencia as atividades científicas das propriamente museológicas. Ou seja, para ele, a museologia já se desenvolvia nestes museus do século XVIII, concomitantemente ao trabalho científico. Mostra ainda como se dava a interação entre produção científica e processos museológicos no caso português, modelo muito parecido com o que foi implantado nos museus brasileiros.

A organização do campo do saber naturalista só seria plenamente assegurada pelas operações museológicas de estudo – com imprescindível divulgação de resultados junto da comunidade científica – conservação, e exibição cênica dos objetos.<sup>38</sup>

O mesmo autor, referindo-se ainda ao Museu da Ajuda, questiona os limites da relação entre o Estado e a produção científica.

Mas, na medida em que assim se subordinava o trabalho científico aos objetivos traçados pela Administração, sendo os naturalistas considerados meros agentes do Estado, importaria ajuizar se as prioridades de pesquisa terão sido definidas exclusivamente pelo critério do interesse público e dos deveres funcionais ou se foi possível no cotidiano do Real Museu de História Natural o exercício especializado de métodos e de conceitos em programas puramente científicos. Responder a esta questão significa saber se foi aqui cumprido o processo de apropriação do objeto de história natural (...)

---

<sup>37</sup> Idem, Ibidem, p. 232.

<sup>38</sup> Idem, Ibidem, p. 233.

em produtos científicos através do trabalho de gabinete efetuado pelo naturalista no interior dos estabelecimentos museológicos.<sup>39</sup>

Tal perspectiva de análise pode ser utilizada para o caso brasileiro, uma vez que as instituições, mesmo guardando quase um século de distância, apresentavam sistemas semelhantes de relação Estado x produção científica, como observa Regina Duarte:

O empreendimento de um museu de história natural encontrava-se certamente ligado ao exercício do poder pelo império português que, em nítida consonância com outras nações europeias, estreitava relações entre o poder político e as ciências naturais.<sup>40</sup>

Interpretação semelhante pode ser encontrada no texto de Elizabete Tamanini, quando esta analisa os estudos de Arqueologia brasileira entre o final do século XIX e início do século XX e se refere aos museus aqui considerados.

Os museus foram as instituições pioneiras no processo de sistematização das ciências no país. (...) O Museu Nacional foi o primeiro órgão em nível nacional a encarregar-se, legalmente, da arqueologia no Brasil. (...) Karl Rath (1871) estudou os montes de conchas e o estudioso alemão Fritz Müller foi admitido no Museu Nacional como pesquisador de material natural e humano. (...) Todas estas atividades eram devedoras do caráter iluminista da corte real brasileira.<sup>41</sup>

Em seguida, a autora cita Funari, sobre a tradição naturalista dos dois outros museus:

Dando prosseguimento ‘à tradição naturalista, no final do século XIX e início deste século [século XX], dois museus foram responsáveis pelos avanços dos estudos arqueológicos no país, o atual Museu Paraense Emílio Goeldi e o Museu Paulista’.<sup>42</sup>

Outro texto importante tem como autoras Márcia Kerstein e Anamaria Bonin no qual elas abordam a questão das coleções etnográficas nos museus ocidentais, com relação aos seus processos de musealização (entendida de certa forma apenas como a atividade expositiva) e pesquisa, destacando a ruptura entre antropólogos e museólogos, ocorrida na década de 1930. As autoras lembram que

As funções de conservação e de pesquisa foram essencialmente desenvolvidas nos museus até o final do século XIX. Não há dúvida que a era dos museus condicionou a pesquisa e o desenvolvimento da etnologia aos imperativos museográficos. Subordinada à museografia,

---

<sup>39</sup> Idem, *Ibidem*, p. 232.

<sup>40</sup> DUARTE, Regina Horta. **A Biologia militante. O Museu Nacional, especialização científica, divulgação do conhecimento e práticas políticas no Brasil (1926-1945)**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010, p. 86.

<sup>41</sup> TAMANINI, Elizabete. O Museu, a Arqueologia e o Público: um olhar necessário. In: FUNARI, Pedro Paulo Abreu (org). **Cultura Material e Arqueologia Histórica**. Campinas: UNICAMP, 1998, p. 181.

<sup>42</sup> Idem, *Ibidem*, p. 182.

a pesquisa etnológica orientava-se para o estudo descritivo e comparativo da cultura material.<sup>43</sup>

Já sobre o século XX, discutindo a questão dos avanços nas questões antropológicas com relação à interpretação do outro, as autoras observam que

A partir de 1920 e 1930, a pesquisa antropológica deslocou-se dos museus para os recém-criados departamentos de antropologia social e/ou cultural, nas diversas universidades. A forte crítica à instituição e à sua tradicional forma de expor e interpretar o outro levou à ruptura dos antropólogos com os museólogos profissionais.<sup>44</sup>

Outra disciplina que esteve em formação durante o final do século XIX e inícios do século XX foi a Biologia, e sobre este assunto cabe destacar o texto de Regina Duarte que trata da relação entre Biologia, história natural e museus, tendo como exemplo o caso do Museu Nacional no período. A autora analisa as mudanças promovidas pela direção de Roquette-Pinto a partir de 1926, quando as atividades educativas adquiriram grande relevância, e associa tais ações ao incremento na Biologia enquanto disciplina.

A transformação inseria-se num contexto norte-americano de afirmação da biologia em detrimento da história natural, e de ocupação dos museus por grupos emergentes de biólogos, atentos às funções públicas e educacionais dessas instituições.<sup>45</sup>

Em 1989, foi publicada no Museu Paraense Emílio Goeldi uma coletânea de biografias<sup>46</sup> sobre diversos pesquisadores, funcionários e diretores do museu. Em que pese a ausência de procedimentos metodológicos em sua elaboração (como, por exemplo, a falta de citação das fontes consultadas), tal obra indica a existência de uma rede de relações entre pesquisadores e diretores deste museu com outros, tanto brasileiros quanto estrangeiros.

Sobre o Museu Paraense não se pode deixar de mencionar a tese de doutoramento de Nelson Sanjad recentemente publicada, que percorre a história deste museu entre os anos de 1866 e 1907 e analisa a trama de acontecimentos que envolveu o acervo de história natural desde a sua criação pela Associação Filomática e a transferência do mesmo para o Liceu Paraense, onde foi organizado como um museu

---

<sup>43</sup> KERSTEN, Márcia Scholz de Andrade e BONIN, Anamaria Aimoré. Para pensar os museus, ou “Quem deve controlar a representação do significado dos outros?”. In: MUSAS, **Revista Brasileira de Museus e Museologia**. Ano III, Nº 3. Rio de Janeiro: Iphan/Demu, 2007, pp. 119-120.

<sup>44</sup> Idem, *Ibidem*, p. 121.

<sup>45</sup> DUARTE, 2010, op. cit., p. 87.

<sup>46</sup> Cf. CUNHA, Osvaldo Rodrigues. **Talento e atitude: estudos biográficos do Museu Emílio Goeldi**, Vol. I. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1889.

pedagógico, até a iniciativa de Emílio Goeldi em gerir as pesquisas do acervo sob o modelo de uma colônia científica. Para o autor,

Politicamente, o debate inicial sobre o Museu Paraense tinha como pano de fundo o progresso econômico. Acreditava-se que a divulgação dos produtos naturais da província contribuiria para incentivar a agricultura e a diversificação das exportações. Um museu seria o lugar ideal para essa divulgação, pois poderia reunir em mostruários adequados ao estudo e atraentes aos visitantes, todos os vegetais, minerais e animais de interesse para o comércio e a indústria.<sup>47</sup>

Mas além deste aspecto pragmático, de servir como mostruário de produtos com potencial econômico, havia preocupação com o aspecto científico, educacional e com a valorização das características regionais amazônicas.

A fundação do museu estava, na verdade, conectada a um movimento mais amplo de valorização das ciências naturais e dos museus enquanto *loci* da pesquisa científica e da instrução popular.<sup>48</sup>

Por mais inovadora que fosse a proposta de implantação e gestão do Museu Paraense, Emílio Goeldi manteve o modelo europeu criado mais de um século antes.

O exemplo do Museu Paraense – com suas salas de exposição, laboratórios, jardim zoológico e horto botânico – é bastante ilustrativo de como os museus do século XIX conceberam o espaço de maneira a viabilizar sua dupla função, educar e investigar. (...) A ‘estética’ *sui generis* do Museu Paraense nos remete, de fato, a uma colônia científica.<sup>49</sup>

Sobre o Museu Paulista é importante mencionar o trabalho de Ana Brefe, que aborda a gestão de Taunay no início do século XX e a transformação da instituição num museu histórico.

Os museus de história natural, que no Brasil tiveram seu auge nas últimas décadas do século XIX, graças à difusão do pensamento cientificista, cumpriram seu papel de mapear, coletar, separar, classificar, ordenar, catalogar, definindo, por fim, as especificidades e as similitudes da fauna, da flora e do homem em relação ao restante do globo, bem como funcionaram como “casas de exposição” desse universo científico ordenado, tão caro ao século XIX. Inserido nesse panorama geral de queda de prestígio dos museus de história natural, um novo diretor foi nomeado para o Museu Paulista; não mais um naturalista, mas um historiador.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> SANJAD, Nelson. **A Coruja de Minerva. O Museu Paraense entre o Império e a República (1866-1907)**. Brasília: Ibram, 2010, p. 57.

<sup>48</sup> Idem, *Ibidem*, p. 119.

<sup>49</sup> Idem *Ibidem*, p. 191.

<sup>50</sup> BREFE, 2005, *op. cit.*, p. 96.



Como pode ser observado, a maioria dos estudos sobre os museus brasileiros no século XIX são recentes, e indicam a necessidade de um aprofundamento das pesquisas acadêmicas no campo de conhecimento da Museologia. Diversos destes estudos apontam questões, fontes e reflexões que muito contribuíram na elaboração desta tese.

### **Breve histórico dos quatro museus**

Falar de uma museologia brasileira no século XIX parece à primeira vista uma atitude arriscada, podendo se produzir um anacronismo, e que pouco eco encontraria na literatura corrente; mais fácil seria falar dos *gabinetes de curiosidades* brasileiros, que sem dúvida existiram em grande número no mesmo período, espalhados por todo o país.

Muitas vezes é tênue a diferença entre eles, como mostrado anteriormente, mas escolhemos aqui o caminho dos museus oficialmente estabelecidos pelas instâncias de governo, criados por leis, decretos, portarias, alvarás, enfim por qualquer instância legal que os legitimassem.

Tratando de ações oficiais, cabe ressaltar a Decisão nº 20 de 22 de junho de 1813, que “manda que se hajam por extintos os diferentes empregos do Museu desta Corte”<sup>51</sup>. Ou seja, à primeira vista, o primeiro ato oficial do século XIX referente ao tema *museu*, é exatamente voltado ao fechamento de um e não pela sua criação. Mas como observa Margaret Lopes<sup>52</sup>, o *Museu* ao qual a Decisão se refere era a antiga Casa de História Natural, cujas atividades museológicas devem ser tomadas com reservas, como será exposto mais adiante.

Desde modo, avançamos então para o decreto de 6 de junho de 1818, pelo qual o Brasil, então elevado à condição de Reino Unido, era agraciado com a criação de mais um instrumento civilizatório<sup>53</sup>, o *Museu Real*. Pela emenda do referido decreto, observamos que a preocupação inicial era com o estabelecimento físico do prédio do museu; dizia textualmente: “cria um Museu nesta Corte, e manda que ele seja estabelecido em um prédio do Campo de Sant`Anna que manda comprar e incorporar

---

<sup>51</sup> BRASIL. Decisão nº 20 de 22 de Junho de 1813. Manda que se hajam por extintos os diferentes empregos do Museu desta Corte. **Coleção das Leis do Brasil de 1813**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1890. P. 26.

<sup>52</sup> LOPES, Maria Margareth. **O Brasil descobre a pesquisa científica. Os museus e as ciências naturais no século XIX**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; Brasília: Editora da UnB, 2009, p. 25.

<sup>53</sup> Cf. CHAGAS, 2009, op. cit. e SCHWARCZ, Lilia Moritz. Cultura. In: COSTA E SILVA, Alberto da (coord.). **Crise colonial e independência: 1808-1830**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

aos próprios da Coroa.<sup>54</sup> O Campo de Santana se tornaria ao longo dos anos um importante local político e, do sobrado do Museu, o imperador assistiria muitas paradas militares e festas nacionais. No mesmo local seria proclamada a República, em 1889.

Mas além da preocupação com a compra do imóvel pelo valor de trinta e dois contos de réis, Dom João VI tinha claro seus objetivos com a criação daquele museu, expressos no referido decreto.

Querendo propagar os conhecimentos e estudos das ciências naturais no Reino do Brasil, que encerra em si milhares de objetos dignos de observação e exame, e que podem ser empregados em benefício do comercio, da indústria e das artes, que muito desejo favorecer, como grandes mananciais de riqueza: Hei por bem que nesta Corte se estabeleça um Museu Real, para onde passem, quanto antes, os instrumentos, maquinas e gabinetes que já existem dispersos por outros lugares; ficando tudo a cargo das pessoas que eu para o futuro nomear.<sup>55</sup>

Neste contexto, a instituição criada com o nome de Museu Real foi pensada como um centro de pesquisa dos recursos naturais disponíveis no território brasileiro com vistas ao seu aproveitamento econômico e industrial de modo a gerar como visto acima, “grandes mananciais de riqueza”. Importante ainda observar que o mesmo decreto ordenou a concentração de “instrumentos, máquinas e gabinetes” neste único Museu, proporcionando ao governo o controle da produção científica e das pessoas envolvidas nestes estudos.

Esta centralização, no entanto, encontrava enorme fragilidade quando se observa o incalculável número de naturalistas estrangeiros que, independente de obterem autorização oficial para suas pesquisas, adentravam o território brasileiro e coletavam espécimes vegetais e animais para seus museus de origem ou suas próprias coleções.

Ao longo das primeiras décadas, a missão de um museu que se pretendia Nacional (ainda que chamado de Real e depois Imperial) levou os primeiros diretores à tentativa hercúlea de elaborar coleções completas dos três reinos da natureza, não só da natureza brasileira, como também mundial, através das constantes trocas de coleções. Somadas a tal iniciativa havia, ainda, as doações, muitas delas feitas pelo próprio imperador, de objetos de arte e ciência universais, incluindo desde a coleção de múmias e objetos egípcios, as inúmeras medalhas de moedas de diversas partes do mundo e a

---

<sup>54</sup> BRASIL. Decreto de 6 de Junho de 1818. Cria um Museu nesta Corte, e manda que ele seja estabelecido em um prédio do Campo de Sant'Anna que manda comprar e incorporar aos próprios da Corte. **Coleção das Leis do Brasil de 1818**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1890. P. 60.

<sup>55</sup> Idem, Ibidem.

coleção de afrescos e fragmentos arquitetônicos de Pompéia, até os retratos dos reis de Portugal e do próprio monarca brasileiro em óleo sobre tela.<sup>56</sup>

Esta miscelânea quase transformava o museu num verdadeiro gabinete de curiosidade, não fosse o trabalho dedicado de seus poucos e mal remunerados funcionários, que tentavam dar ordem científica e estética àquele aglomerado de objetos. Cabe lembrar também que, pelo decreto de 1818, era ainda tarefa dos funcionários do museu o estudo das amostras de plantas e minerais remetidas constantemente ao museu e a elaboração de relatórios sobre os mesmos para fins de exploração comercial. Aliás, era esta a única atividade lucrativa daquele estabelecimento e provavelmente a que iria garantir sua existência.<sup>57</sup>

Em 1842, no entanto, pelo Regulamento nº 123<sup>58</sup> os serviços do Museu Nacional foram divididos em quatro seções: de Anatomia Comparada e Zoologia; de Botânica, Agricultura e Artes Mecânicas; de Mineralogia, Geologia e Ciências Físicas; e de Numismática e Artes Liberais, Arqueologia, usos e costumes das Nações Modernas. Esta nova organização também aumentava significativamente o número de funcionários do museu, tendo cada seção um diretor.

Outra atividade importante que o museu desenvolvia era a organização de coleções a partir das duplicatas existentes, que eram enviados não só para os museus da Europa e dos Estados Unidos em troca de outras coleções, como também para ginásios e faculdades de diversas localidades do país. Em certa medida, estas coleções incentivaram a formação de vários museus provinciais ao longo do século XIX, não tanto pelos acervos doados, que pouca durabilidade tinham sem os cuidados específicos de um museu mais equipado, mas pelo exemplo de civilização que eles traziam.

A partir da década de 1850, mais precisamente durante a direção de Frederico Leopoldo César Burlamaqui (1847-1866), as atividades do Museu Nacional se intensificaram e assumiram um caráter mais profissional. As coletas foram sistematizadas e passaram a envolver um número maior de pessoas, como os

---

<sup>56</sup> Cf. **Gazeta Oficial do Império do Brasil**. Rio de Janeiro, 1848, p.3-4 (29/05/1848); FERRAZ, Luiz Pereira do Couto. **Relatório apresentado à Assembleia Geral Legislativa na Primeira Sessão da Décima Legislatura, pelo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império, Luiz Pedreira do Couto Ferraz**. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1857. Pág. 74-75; e **Império do Brasil. Diário Fluminense. Rio de Janeiro, 1824, p. 511 (24/11/1824)**.

<sup>57</sup> BRASIL, 1818, op. cit.

<sup>58</sup> BRASIL. Regulamento nº 123 de 3 de Fevereiro de 1842. Dá ao Museu Nacional uma organização acomodada à melhor classificação, e conservação dos objetos. **Coleção das Leis do Império do Brasil**. Tomo 5º, Parte 2ª, Seção 10ª. Rio de Janeiro: 1842. P. 143.

engenheiros das estradas de ferro e de forma mais controlada os viajantes naturalistas estrangeiros.

No final da década, a Comissão Científica do Império – encarregada de explorar o interior do país, principalmente nas províncias no norte e nordeste – dispunha de amplo apoio político e científico, os mais modernos equipamentos disponíveis na época e os principais cientistas do país. Tal investimento – em que pese os insucessos da expedição – não só contribuiu para o incremento das coleções do Museu Nacional, como inaugurou um novo capítulo na história da ciência no país. Segundo Lorelai Kury,

A partir da segunda metade do século, com a consolidação de instituições nacionais, como o Museu Nacional e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, os cientistas locais iniciaram um processo de afirmação do que seria uma ciência nacional. Por ciência nacional, normalmente se entendia: conhecimento de temas brasileiros, realizado por brasileiros.<sup>59</sup>

Outro fato que caracterizou a década de 1850 foi o surgimento do modismo das exposições nacionais e internacionais que ofereciam a países como o Brasil, a oportunidade de adquirirem visibilidade e respeito internacional por suas riquezas naturais e industriais (de acordo com o conceito de indústria da época). Mas para isso era preciso um conhecimento profundo dos recursos naturais e suas aplicações práticas, e estes estudos se realizavam no ambiente dos museus, em especial do Museu Nacional. Cabe ressaltar, ainda, que se alguma instituição no país tinha experiência em montagem de exposições (ainda que não propriamente museológicas), eram exatamente os museus.

Neste período, umas das regiões que mais atraía a curiosidade científica no Brasil era certamente a Amazônia, especialmente os achados arqueológicos cerâmicos e ósseos da Ilha de Marajó e das margens do Rio Amazonas e seus afluentes, constantemente explorados inclusive por viajantes a serviço do Museu Nacional.

Não tardou para que na província do Grão-Pará a ideia de um museu fosse aos poucos tomando forma. Segundo Nelson Sanjad

Na década de 1860, o projeto de fundar um museu de história natural não era novo. Algumas iniciativas governamentais podem ser registradas nesse sentido desde 1840, incluindo um museu criado na lei, mas não efetivamente implantado. Em todas essas iniciativas as preocupações centrais convergiam para a instrução pública e para a

---

<sup>59</sup> KURY, Lorelai Brilhante. Explorar o Brasil: o Império, as Ciências e a Nação. In: KURY, Lorelai Brilhante (org). **Comissão científica do Império (1859-1861)**. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Editorial, 2008, p. 20.

montagem de uma exposição de produtos naturais amazônicos, que servissem a um só tempo como incentivo para empreendedores e como mostruário das riquezas naturais da região.<sup>60</sup>

Neste cenário, destacou-se a iniciativa de Domingos Soares Ferreira Pena, que assumindo cargo público junto à Secretaria de Governo da Província do Grão-Pará, acabou se aproximando das atividades dos naturalistas viajantes brasileiros e estrangeiros, tornando-se ele mesmo um naturalista. Deve-se à Ferreira Pena o mérito da fundação da Associação Filomática, em 1866, que tinha por finalidade criar e manter um museu paraense.

Politicamente, o debate inicial sobre o Museu Paraense tinha como pano de fundo o progresso econômico. Acreditava-se que a divulgação dos produtos naturais da província contribuiria para incentivar a agricultura e a diversificação das exportações. Um museu seria o lugar ideal para essa divulgação, pois poderia reunir em mostruários adequados ao estudo e atraentes aos visitantes, todos os vegetais, minerais e animais de interesse para o comércio e a indústria.<sup>61</sup>

Mas como observa Nelson Sanjad, apesar do esforço, a tentativa de se criar um museu a partir de algumas coleções que haviam sido enviadas à Repartição de Obras Públicas do Pará, como a do naturalista francês Brunet, de Charles Hartt, de Orville Derby, dentre outros, não logrou êxito por falta de recursos humanos e financeiros, de espaço para as coleções e por questões políticas. Somente em 25 de março de 1871 o Museu Paraense foi finalmente inaugurado depois de transformado em repartição pública, e passou a funcionar numa sala do edifício do Liceu Paraense, subordinado à diretoria de educação.

Seguindo o modelo do Museu Nacional e de diversos museus europeus e norte-americanos, foi dividido em seis seções: de Mineralogia e Geologia; de Botânica e Zoologia; de Ciências Físicas; de Agricultura; de Arqueologia; de Numismática, Artes Liberais e Artes Mecânicas. Para cada seção era previsto um diretor com seus respectivos auxiliares, o que nunca chegou a acontecer efetivamente.<sup>62</sup>

Não era necessariamente o fim dos problemas pelos quais passariam o museu até o seu fechamento em 1889. Subordinado aos escassos recursos educacionais, era difícil até a manutenção das coleções e a realização de pesquisas. Alguns estudiosos deste museu<sup>63</sup> destacam a dependência do Museu Paraense com relação à pessoa de Ferreira

---

<sup>60</sup> SANJAD, 2010, op. cit., p. 40.

<sup>61</sup> Idem, Ibidem, p. 57

<sup>62</sup> Cf. SANJAD, 2010, op. cit., p. 63.

<sup>63</sup> Cf. LOPES, 2009, op. cit., e SANJAD, 2010, op. cit.

Pena, que se afastaria da direção do mesmo entre os anos de 1872 e 1881, ficando a instituição neste período praticamente estagnada, apesar de continuar aberta ao público. Mesmo com o retorno de Ferreira Pena à direção do Museu em 1882, questões políticas inviabilizaram o aporte de recursos necessários para a revitalização da instituição, que chegaria a ser fechada por três anos antes de ser reestruturada no início do período republicano.

Outro museu também constituído na década de 1870 foi o Museu Paranaense, organizado em Curitiba, no Paraná, igualmente com a finalidade de divulgar as riquezas regionais. O expediente da presidência da Província do Paraná, de 13 de maio de 1875, deixava claro o objetivo da criação daquela instituição.

Ao Dr. Agostinho Ermelino de Leão – Convindo organizar nesta província, tão rica de minerais e outros produtos naturais, um museu onde estes produtos possam ser devidamente estudados e apreciados, resolvi nomear uma comissão composta de v. s. e dos Drs. André Braz Chalréo Júnior e José Candido da Silva Murici, para tratarem da fundação desse estabelecimento, que muito deve concorrer para o progresso da província, tornando-se conhecidas suas riquezas naturais.<sup>64</sup>

Seguindo o modelo de seus congêneres, o Museu Paranaense, inaugurado em 1876 e ocupando um edifício adquirido e reformado pelo governo na Praça Zacarias, no centro de Curitiba, iria associar produtos naturais com seus respectivos estudos e mostras, com a finalidade de contribuir ao progresso da província. No entanto, ao longo das décadas finais do século XIX, foi o museu que mais acumulou objetos históricos e artísticos, como veremos ao longo deste capítulo. Segundo Margaret Lopes,

A Província do Paraná havia tido uma participação destacada na Exposição Internacional de Viena, em 1873, e preparava-se para contribuir de igual modo para a representação brasileira na Exposição da Filadélfia, em 1875. Contando com uma rede de colaboradores nas diversas cidades do interior, a participação do Paraná nesses certames visava ressaltar a produção da erva-mate paranaense (...). As preparações de tais exposições eram verdadeiros acontecimentos sociais, que envolviam um número relativamente grande de pessoas.<sup>65</sup>

Desta forma, o museu recém criado estaria associado a uma atividade extremamente útil e rentável para a Província do Paraná, e envolvia boa parte da alta sociedade local. Em outras palavras, o Museu Paranaense tornou-se logo de início uma instituição politicamente estratégica, garantindo assim os recursos necessários ao seu

---

<sup>64</sup> Expediente da Presidência no mês de maio. **Dezenove de Dezembro**. Curitiba, p. 2, (05/06/1875).

<sup>65</sup> LOPES, 2009, op. cit., p. 208.

estabelecimento e crescimento. Tal aspecto pode ser observado na redação do artigo 1º do ato provincial nº 393 de 30 de dezembro de 1882, que definiu o regulamento do Museu.

Art. 1º O Museu Paranaense, estabelecido nesta Capital, em edifício próprio provincial, é destinado a coligir e conservar sob sua guarda, devidamente classificados, os produtos naturais e industriais que interessem ao estudo da História Natural ou que mostrem as riquezas da Província e quaisquer curiosidades em geral.<sup>66</sup>

Cabe ressaltar ainda que o Museu Paranaense seguia o mesmo modelo do Museu Paraense, dedicando-se especificamente às riquezas naturais provinciais. Dividia-se em quatro seções: de Antropologia, Zoologia e Paleontologia Animal; de Botânica, em geral, e Paleontologia Vegetal; de Mineralogia e Geologia; de Arqueologia, Etnologia e Numismática.

Desta forma, nas últimas décadas do império, os principais museus criados no Brasil seguiam o modelo do próprio Museu Nacional, incorporando, no entanto, características regionais. Tinham suas coleções norteadas pelos recursos naturais disponíveis e justificavam a necessidade de recursos financeiros por serem arautos da *civilização* tão almejada pelas instâncias políticas. Na prática reuniam também objetos históricos (entendidos como aqueles cujo valor é extrínseco à sua matéria e forma<sup>67</sup>) e artísticos, muitos deles relacionados mais às práticas museais estrangeiras como veremos adiante.

A partir da década de 1890 podemos observar um sensível incremento no campo museológico brasileiro, apesar de não ser tão direta quanto possa parecer a relação deste com o advento republicano. No Museu Nacional, desde a Exposição Antropológica realizada em 1882 sob a direção de Ladislau Netto, o museu crescia em importância trazendo elementos inovadores no campo da pesquisa científica, das técnicas

---

<sup>66</sup> PARANÁ (Província). Ato nº 393 de 30 de dezembro de 1882. Dando Regulamento ao Museu Paranaense. In: **Dezenove de Dezembro**. Curitiba, p. 1, (05/01/1883).

<sup>67</sup> Esta definição de objetos se baseia nos seguintes autores e obras: CÂNDIDO, Maria Inez. Documentação Museológica. In: SECRETARIA de Estado da Cultura. **Caderno de Diretrizes Museológicas**. Belo Horizonte: Superintendência de Museus, 2006. págs. 33-92; FERREZ, Helena Dodd. **Documentação museológica: Teoria para uma boa prática**. In: Caderno de ensaios, nº2 Estudos de museologia. Rio de Janeiro, Minc/Iphan, 1994 p. 64-67; SANTACANA I MESTRE, Joan; HERNÁNDEZ CARDONA, Francesc Xavier. **Museos de historia: entre la taxidermia y el nomadismo**. Espanha: Ediciones Trea, 2011.

expositivas e de novos conceitos pedagógicos – ou seja, de conceitos e experiências museológicas – voltados para um público cada vez mais presente.

Cabe ressaltar que, no período que antecedeu a exposição, Ferreira Pena havia se afastado do Museu Paraense e encontrava-se atuando como viajante naturalista do Museu Nacional, contribuindo de forma significativa para a Exposição Antropológica de 1882<sup>68</sup>. Igualmente, o Museu Paranaense se empenhava em coletar material para a mesma exposição, fato este que aproximaria muito as instituições para discussões comuns relacionadas ao campo museológico.

Ressalta-se, ainda, que foi no início do período republicano que se deu a mudança de sede do Museu Nacional, que passou a ocupar o Palácio São Cristóvão, cuja repercussão será analisada no capítulo seguinte.

Em 1894, o Museu Paraense foi reaberto sob a direção de Emílio Goeldi cujo desejo de transformá-lo numa colônia agrícola redirecionou os rumos da instituição. Sua atuação foi tão importante que, ainda como diretor do museu, teve o seu nome associado à instituição por decreto provincial.

Estes acontecimentos, cronologicamente posteriores à proclamação da república, foram resultado das novas condições políticas que proporcionaram aos diretores dos museus uma ampliação das atividades museais que vinham se consolidando no Brasil. Talvez o fato mais significativo tenha sido a situação de Hermann von Ihering, naturalista do Museu Nacional, que por questões políticas devidas ao advento da república, acabou por se mudar para São Paulo. Sua intenção era conseguir emprego no museu de história natural do Uruguai, mas vendo sua ambição sem futuro, acabou aceitando, um pouco frustrado, o encargo de transformar o antigo Museu Sertório - então uma coleção de História Natural – e as coleções da Comissão Geográfica e Geológica do Estado de São Paulo – igualmente de História Natural, englobando também coleções etnográficas –, no que viria se tornar o Museu Paulista.

A história deste museu poderia seguir o mesmo caminho dos museus Paraense e Paranaense, se não fosse por um fato: recebeu Ihering o então monumento do Ipiranga, também conhecido como palácio Bezzi, para ali instalar aquele museu. Construído às margens do riacho Ipiranga para rememorar a independência do Brasil, o local e o

---

<sup>68</sup> Cf. **Jornal do Pará**. Belém, 1876, p. 1 (23/05/1876).



edifício tinham forte apelo histórico e político. Mas a orientação – e desejo – recebida por Ihering era para estabelecer ali um museu de História Natural.

A edificação ficava afastada do centro da cidade e, apesar da suntuosidade era totalmente inadequada para uso como repartições públicas ou colégios. Sem uso, começava a se degradar e então se decidiu instalar ali o Museu Paulista. A incômoda situação de um prédio desajustado ao seu conteúdo pode ser acompanhada pelas constantes reclamações de Ihering com relação às insistentes doações de objetos *históricos*, que ele relutava em expor, ou colocava em locais totalmente desvalorizados, quando não tinha alternativa.<sup>69</sup>

Ihering assumiu a direção do museu em 1895, mantendo-se no cargo por mais de vinte anos. Mas em 1917 foi substituído por Affonso Taunay, cuja direção transformou o museu drasticamente num museu histórico, não podendo hoje ser encontrado ali vestígios de nenhuma coleção de história natural, como veremos nos próximos capítulos. Para muitos autores, o Museu Paulista só teria encontrado realmente sua vocação com Taunay e seu projeto de construção de uma memória nacional a partir dos bandeirantes.<sup>70</sup>

De fato, o Museu Paulista inaugurou, no século XX, o modelo de museu histórico que em muitas instituições museológicas vigora até os dias de hoje, com suas devidas modernizações. Com o intuito de celebrar a grande festa do centenário da independência do Brasil em 1922, Taunay colocou em prática recursos museológicos e museográficos até então pouco conhecidos no cenário museal brasileiro; tais recursos foram simultaneamente experimentados por Gustavo Barroso com o mesmo fim no Rio de Janeiro: celebrar o centenário da independência no Brasil e criar o Museu Histórico Nacional.

Mas estas mudanças ultrapassam o nosso universo de análise; limitamo-nos a informá-las aqui como evento limite da museologia que pretendemos nos concentrar.

Como afirmado anteriormente, os museus mencionados foram os que maiores relevâncias políticas tiveram na segunda metade do século XIX e nas duas primeiras décadas do século XX, mas não esgotavam o universo museal brasileiro. No Recife havia um museu subordinado ao Ginásio Provincial que reunia importantes coleções *dos*

---

<sup>69</sup> Cf. IHERING, Hermann von. O Museu Paulista em 1901 e 1902. In: **Revista do Museu Paulista**. São Paulo: Tipografia do Correio Oficial, v. 6, 1904, p. 6-7

<sup>70</sup> Cf. BREFE, 2005, op. cit.

*três reinos da natureza* para uso dos alunos; em Salvador e no Rio de Janeiro, as Escolas de Medicina criaram seus museus de anatomia e patologia com muitos objetos de cera que reproduziam patologias clínicas e serviam para estudo de pesquisadores e alunos; em Manaus, o Museu Botânico do Amazonas contava com equipados laboratórios para estudos botânicos amazônicos, funcionando como centro de pesquisas<sup>71</sup>; em Ouro Preto, um museu de mineralogia foi criado junto à Escola de Minas, cuja coleção pode ser visitada ainda nos dias atuais.

O maior número de museus concentrava-se, no entanto, na Corte, onde além do Museu Nacional e do Museu da Faculdade de Medicina como mencionamos, havia o Museu Pedagógico, criado pelo Conde d'Eu e voltado para estudo e conhecimento dos modernos equipamentos educacionais estrangeiros; o Museu Pedagógico do Instituto dos Surdos-Mudos que se constituía numa coleção didática usada pelos alunos para uma melhor aprendizagem através da visão; o museu de máquinas e equipamentos da Sociedade Auxiliadora da Industria Nacional que durante décadas funcionou nas salas inferiores do prédio do Museu Nacional; o Museu de Artilharia, criado após a guerra do Paraguai e dos conflitos que redefiniram as fronteiras ao sul do país para ali recolher ou troféus de guerra, constituindo um museu mais militar do que propriamente histórico; e o Museu do Instituto Histórico Brasileiro (posteriormente IHGB) que seria o primeiro museu voltado para a memória histórica do país.<sup>72</sup>

Além destes museus criados e mantidos por instituições públicas ou associações, havia museus particulares abertos ao público mediante pagamento de entradas, justificadas quase sempre como destinadas à manutenção das coleções, mas que na verdade transformavam estes *museus* em verdadeiras casas comerciais. No Rio de Janeiro, nas décadas de 1830/40 o mais conhecido era o museu do Sr. Ribeiro, que anunciava uma *vitela de oito patas* ou a *surucucu viva* que podia ser visitada no horário de sua alimentação. Havia também cosmoramas e ilusões óticas para serem visitadas. Alguns *museus* eram itinerantes, como o Museu Florentino de esculturas de cera em tamanho real, que ficou quase todo o ano de 1875 alternando entre Belém e Recife. Também no Recife passaram nas décadas de 1870/80 o Museu Castelo Mágico com um Cosmorama associado aos efeitos especiais de neve, fogo, etc. e o Museu Dessort com figuras de cera representado povos de diversos países.<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> Cf. LOPES, 2009, op. cit., p. 216.

<sup>72</sup> Cf. LOPES, 2009, op. cit.

<sup>73</sup> Encontramos em praticamente todos os jornais citados nesta pesquisa diversos anúncios destes *museus*.

Cabe ressaltar que, no imaginário popular, museu significava uma coleção de objetos expostos, de preferência os mais curiosos, pouco importando a profundidade das pesquisas que haviam por trás daquelas informações. Era também um modo de educação que abrangia todas as idades e poderia ser aprendida pelo olhar, independentemente do nível de escolaridade. Em geral, os museus abriam ao público – desde que este estivesse vestido adequadamente – aos domingos, transformando-se aos poucos numa oportunidade de lazer.

### **Museus e Museologia na Europa e suas reverberações no Brasil**

A transformação política brasileira ocorrida no início do século XIX exigiu a adoção de diferentes equipamentos civilizatórios que tinham dupla função: por um lado, adornar a rude colônia, até então tolhida dos mais elementares requisitos culturais, para receber repentinamente a corte portuguesa que para ali se mudara; por outro lado, servir efetivamente como instrumento de construção de uma sociedade mais polida e culta.

Segundo Lilia Schwarcz,

Logo na chegada, o governo português passou a implementar uma espécie de “projeto civilizatório”, que incluía o estabelecimento das principais instituições da metrópole. (...) Afinal, fazia-se necessário, e com urgência, importar e transplantar práticas que, originalmente em Portugal, faziam a máquina do Estado governar. (...) De um lado, aí se instalara uma nova imprensa, o Jardim Botânico, o Banco do Brasil, o Museu nacional e tantos feitos que convertiam o Rio de Janeiro em espelho exemplar da metrópole.<sup>74</sup>

Neste processo, os aspectos culturais, científicos e educacionais se mesclaram de forma *sui generis* originando instituições que, em que pese a grande influência de teóricos internacionais, adquiriram características próprias, delineando a museologia brasileira no século XIX.

Quando se pensou em criar o Museu Real no Rio de Janeiro em 1818, este não era mais do que um estabelecimento necessário para compor o cenário cultural de uma colônia portuguesa que se elevava a categoria de Reino Unido<sup>75</sup>. No entanto, esta ação singela, quase natural, incorporava um universo riquíssimo de conceitos por assim dizer – museológicos – que vinham se delineando nos últimos séculos em toda a Europa.

---

<sup>74</sup> SCHWARCZ, 2011, op. cit., p. 207.

<sup>75</sup> Cf. SCHWARCZ, 2011, op. cit.

O modelo museal aqui adotado, ainda que repetindo o recém estabelecido em Portugal, na Ajuda, que se compunha de um Museu Real de História Natural e Jardim Botânico<sup>76</sup>, incorporava características de diversos contextos museais.

A Europa havia vivido nos séculos XVI ao XVIII a experiência das descobertas arqueológicas, com uma profusão de objetos esculpidos em mármore, fundidos em bronze, fragmentos de afrescos de cores ainda vivas, moedas e medalhas em profusão e quase tudo acompanhado de ideogramas, palavras e textos possíveis de serem interpretados.

Estes objetos foram sendo aos poucos incorporados às coleções particulares, cujo destino, mais cedo ou mais tarde, seria a transferência para os museus. Muitas destas coleções foram o próprio embrião de grandes museus, como, por exemplo, a coleção arqueológica e de artes plásticas de Elias Ashmole (1617-1692) que em grande medida deu origem ao *Ashmolean Museum*, administrado atualmente pela Universidade de Oxford, na Inglaterra.<sup>77</sup>

Mas estas coleções, gabinetes ou museus também tinham como modelo o que Dominique Poulot chama de “mito da origem” dos museus.

O termo “museu”, segundo a etimologia clássica, remete a uma pequena colina, o lugar das Musas. (...)

Enfim, uma representação comum do museu é a do Templo das Musas, que toma como referência este duplo estereótipo: conservatório do patrimônio da civilização e escola das ciências e das humanidades. (...)

Além desses exemplos, nossos museus contemporâneos estão associados certamente a arquétipos antigos. Assim, o túmulo ou o templo, a um só tempo, lugar de acúmulo de riquezas intelectuais e lugar de sacralização, representariam as raízes de uma antropologia da musealidade.<sup>78</sup>

Não seria pertinente aqui discutir a real existência deste fio de Ariadne que nos conduziria a solução do enigma, encontrando no Templo das Musas as origens do museu moderno. Mas o que Dominique Poulot chama a atenção é para o fato destes primeiros museus do mundo moderno terem como referência num modelo museal que reconstrói o idealizado e mítico Templo das Musas<sup>79</sup>.

---

<sup>76</sup> Cf. BRIGOLA, 2003, op. cit., e SCHWARCZ, 2001, op. cit.

<sup>77</sup> Cf. LOPES, 2009, op. cit.

<sup>78</sup> POULOT, Dominique. **Museu e museologia**. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, pp. 15-16.

<sup>79</sup> Referi o texto de Poulot, mas poderia citar uma infinidade de autores que trabalham este tema, como Chagas (2009), Menezes (1994) entre outros.

O colecionismo da primeira fase da modernidade (séculos XVI e XVII) serve-se da etimologia clássica da palavra “museu” para inventar, pouco a pouco, sua representação a partir de uma Antiguidade em fragmentos.<sup>80</sup>

Esta coleta de fragmentos do passado – que no caso de boa parte da Europa significavam fragmentos greco-romanos contemporâneos ao próprio *templo das musas* – tinha por objetivo a construção de uma memória e criação de uma identidade nacional que incluía ainda a relação metrópole/colônia. Um passado épico, desenterrado do próprio solo nacional se complementava com os igualmente representativos passados épicos dos povos subjugados e colonizados. Assim, o império britânico onde o sol não se punha, poderia ser visitado no Museu Britânico com sua coleção de exemplares artísticos e culturais de praticamente todas as partes do mundo sob o jugo inglês. Igual modelo foi adotado no Louvre a partir do final do século XVIII.

Se observarmos a tipologia de objetos para estas coleções particulares e museus, verificamos a existência de alguns grupos estéticos: elementos arquitetônicos estruturais e decorativos, incluindo as pinturas murais (mais tarde consolidados como *arte aplicada*); esculturas (talhadas ou fundidas); pinturas *de cavalete*, principalmente retratos e paisagens oriundos dos gabinetes reais; moedas, medalhas e objetos sigilares que devido à seus simbolismos e inscrições permitiam o estabelecimento de uma ordem cronológica bem aproximada, possibilitando a elaboração de uma história nacional datável; e uma enorme variedade de objetos utilitários decorados – *artes menores* ou *artes decorativas* – de modo a torna-los únicos e dignos de serem apreciados em uma coleção.

O que temos então até aqui, é um modelo museal que recolhe a um espaço diferenciado – o templo/museu – objetos exemplares, para serem contemplados com sagrado respeito e admiração. Estes fragmentos do passado seriam a chave do conhecimento que permitiriam a construção do futuro – o templo das musas enquanto espaço de múltipla sabedoria e aprendizado – ou seja, o seu aspecto pragmático.

Dentre estes objetos cabe ressaltar o papel desempenhado pelas moedas e medalhas – as coleções numismáticas. Para Krysztof Pomian as medalhas eram mais colecionáveis a princípio, devido ao seu pequeno tamanho (que favorecia a guarda e o transporte) e à facilidade de sua aquisição, uma vez que eram abundantes na Europa

---

<sup>80</sup> POULOT, 2013, op. cit., p. 59.

sendo muitas vezes encontradas enterradas no solo e descobertas pela própria prática arqueológica aplicada a outros tipos de materiais. Em alguns casos, foram encontrados verdadeiros *tesouros*, constituídos de potes ou caixas cheios de moedas que foram propositalmente enterrados por seus donos que talvez não tenham tido a oportunidade de recuperá-los. Krzysztof Pomian observa ainda que haviam diferentes tipos de colecionadores e de coleções; alguns organizavam suas moedas apenas pelos aspectos estéticos e pelo valor material das mesmas, enquanto outros, além destes critérios, incorporavam às suas coleções aspectos históricos, o que as tornava mais valiosas. Para Krzysztof Pomian,

That medals were capable of satisfying two such different, if not opposing interests, was due to the fact that they brought together an image and a text. (...) In a word, medals alone possessed both a 'corps' and an 'âme'.<sup>81</sup>

Mas além das características práticas e do apelo estético das coleções numismáticas, João Brigola ressalta a importância das moedas e medalhas na construção do discurso histórico no início do século XVIII, enquanto “critério de autenticidade documental”<sup>82</sup>. O autor ressalta, ainda, que mesmo com a preponderante moda da história natural no período, a numismática se manteve nas coleções ao longo do século XIX.

A numismática adquire, assim, uma relevância disciplinar que haveria de perdurar em épocas posteriores à que estamos a tratar, mantendo algum significado museológico ao longo de todo o século XIX.<sup>83</sup>

Mas este cenário colecionista museal europeu sofreu progressiva transformação na medida em que chegava do *novo mundo* um volume cada vez mais expressivo de produtos naturais que despertavam o interesse econômico e conseqüentemente a curiosidade científica.

Se esta valorização da natureza por um lado respondia aos anseios pragmáticos da nova sociedade, por outro espelhava um modismo colecionista europeu que, segundo Krzysztof Pomian, durante o século XVIII substituiu progressivamente *as medalhas* pelas *conchas* nas coleções existentes e que vieram a se formar.

---

<sup>81</sup> POMIAN, Krzysztof. **Collectors and Curiosities. Paris and Venice, 1500-1800.** Cambridge: Polity Press, 1991, p.130. Tradução: A capacidade das medalhas em satisfazer a dois interesses tão diferentes, senão opostos, deveu-se ao fato de que elas reuniam uma imagem e um texto. (...) Em uma única palavra, medalhas possuíam tanto um 'corpo' quanto uma 'alma'.

<sup>82</sup> BRIGOLA, 2003, op. cit., p.58.

<sup>83</sup> Idem, Ibidem, p. 58.

During the first two decades of the century medals were - after paintings, which never lost their pride of place - the objects most often encountered in collections. In the period leading up to 1750, they were fourth in the list of priorities for collectors, ranking equally with natural history curios. The latter then rose to second place, while medals fell to the bottom of the league.<sup>84</sup>

Outra característica destas coleções modernas, onde a preponderância crescente dos objetos de história natural convivia com objetos ditos históricos ou artísticos, era o valor do conhecimento sobre o objeto, que passa a ser valorizado muito mais pelo seu significado do que pelo valor intrínseco.

Segundo Joel Orosz, as coleções anteriores ao século XVIII contemplavam apenas a vaidade de seus possuidores, sem ter nenhuma organização, pesquisa ou catalogação que possibilitasse o seu uso pelos estudiosos. Igualmente não havia uma preocupação com o público. Segundo ele,

Before the Enlightenment, cabinets had served as reliquaries, as storehouses, and as treasuries. With very few exceptions (...), they had had little, if any, intellectual justification for their existence.

The philosophes wished to make the sovereign collections of England, France, Spain and the Papacy - amassed to satisfy the vanity of the mighty - serve instead de need of the scholar. (...) It was to be an instrument of the educated, not an instrument for education.<sup>85</sup>

Cabe ressaltar que quando nos referimos ao museu/templo como espaço de aprendizado, isso não significa a existência de um programa educacional voltado para algum público específico.

Em outro trecho interessante, o mesmo autor se refere às diferenças entre os museus europeus e os norte-americanos no século XVIII, ressaltando o caráter pragmático destes últimos.

In the 1720s, Americans could look back on only slightly more than a century of history. The surrounding conveyed no artistic reminders of a glorious classical past to be admired, as in Europe (...) These facts,

---

<sup>84</sup> POMIAN, 1991, op. cit., p. 123. Tradução: Durante as duas primeiras décadas do século foram as medalhas - depois das pinturas, que nunca perderam seu lugar de honra - os objetos mais freqüentemente encontradas em coleções. No período que antecedeu a 1750 elas já estavam em quarto lugar na lista de prioridades dos colecionadores, juntamente com curiosidades de história natural. Este último, em seguida, subiu para o segundo lugar, enquanto as medalhas caíram para o fim da lista.

<sup>85</sup> OROSZ, Joel J. **Curators and Culture. The Museum Movement in America, 1740-1870.** Tuscaloosa/ Londres: The University of Alabama Press, 1990, p. 13. Tradução: Antes do Iluminismo, os gabinetes tinham servido como relicários, como armazéns e como tesouros. Com poucas exceções (...), eles tiveram pouco, se alguma, justificativa intelectual para a sua existência. Os filósofos queriam fazer as coleções para os soberanos da Inglaterra, França, Espanha e do Papado - acumulando para satisfazer a vaidade dos poderosos - em vez de servir a necessidade do estudioso. (...) Era para ser um instrumento do educado, e não um instrumento para a educação.

especially the lack of constraints from the past, made Americans more pragmatic and more open to experimentation than Europeans.

America, which desperately needed capital for development, would welcome museums if and only if they were formed for some practical, useful purpose.<sup>86</sup>

Deste modo, o panorama museal do final do século XVIII acrescentava à origem mítica do museu-templo, os objetos artísticos, históricos – oriundos de uma arqueologia clássica – e relacionados à história natural com seus desdobramentos etnográficos e antropológicos. Somava-se a isso uma crescente preocupação com o aspecto pragmático destas instituições que colocava como desafio a *utilidade pública* de tais museus. De certa forma, ter um papel social na educação popular era um dos resultados práticos que garantiriam o apoio político e financeiro.

Esta associação dos museus com o aspecto pragmático e a necessidade de uma utilidade pública também foi observada por Tony Bennett quando analisou as mudanças ocorridas no campo museal no final do século XVIII e inícios do XIX.

The public museum, as is well known, acquired its modern form during the late eighteenth and early nineteenth centuries. The process of its formation was as complex as it was protracted, involving, most obviously and immediately, a transformation of the practices of earlier collecting institutions and the creative adaptation of aspects of other new institutions - the international exhibition and the department store, for example which developed alongside the museum. However, the museum's formation - whether understood as a developmental process or as an achieved form - cannot be adequately understood unless viewed in the light of a more general set of developments through which culture, in coming to be thought of as useful for governing, was fashioned as a vehicle for the exercise of new forms of power.<sup>87</sup>

Este complexo e ambíguo, porém coerente, modelo museal que se multiplicava na Europa ainda no início do século XIX foi, então, o modelo implantado no Brasil logo

---

<sup>86</sup> OROSZ, 1990, op. cit., p. 14. Tradução: Na década de 1720, os americanos poderiam olhar para trás por não mais de um século de história. Nos arredores não haviam lembranças artísticas de um passado glorioso clássico para ser admirado, como na Europa (...) Esses fatos, especialmente a falta de restrições impostas pelo passado, fez os americanos mais pragmáticos e mais aberto à experimentação do que os europeus. A América, que precisava desesperadamente de capital para o desenvolvimento, receberia os museus se, e somente se, eles tivessem alguma finalidade útil e prática.

<sup>87</sup> BENNETT, Tony. **The Birth of the Museum. History, Theory, Politics**. Londres/Nova York: Routledge, 1995, p. 19. Tradução: O museu público, como é conhecido, adquiriu sua forma moderna durante o final do século XVIII e início do XIX. O processo desta formação foi tão complexo como prolongado, envolvendo, muito obviamente e imediatamente, a transformação das práticas das anteriores instituições colecionadoras e a adaptação criativa de aspectos de outras instituições novas - a exposição internacional e a loja de departamentos, por exemplo, que se desenvolveram paralelamente aos museus. No entanto, a formação dos museus - seja entendida como um processo de desenvolvimento ou como uma forma acabada - não pode ser adequadamente compreendida sem que seja vista à luz de um conjunto mais amplo de desenvolvimento através do qual a cultura, passando a ser considerada como útil para governar, se tornava um veículo para o exercício de novas formas de poder.



após a chegada da família real portuguesa, através da criação do Museu Real (Museu Nacional). Segundo Lilia Schwarcz,

A nova sede também “carecia” de cultura e arte, ao menos daquelas entendidas como tal, no Ocidente. (...) No entanto, o museu – para além da concepção inicial – não possuía acervo e por isso foi aberto apenas com uma pequena coleção doada pela própria família real e composta por peças de arte, gravuras, objetos de mineralogia, artefatos indígenas, animais empalhados e produtos naturais. Tratava-se, portanto, menos de um museu de etnografia e antes de um “gabinete de curiosidades”, bem ao estilo dos estabelecimentos do século XIX.<sup>88</sup>

O conjunto de objetos elencados por Lilia Schwarcz, por sua vez, reflete o conteúdo do modelo europeu de museu pensado para o equipamento cultural que seria criado no Rio de Janeiro. E se era verdade que, a princípio, tal amontoado de coisas bem se assemelhava a um *gabinete de curiosidades*, aos poucos estas *coisas* foram encontrando ou estabelecendo seus espaços, numa lógica não mais puramente europeia, se assim era possível conceituá-la.

O que pretendo discutir nas próximas linhas é o modo como um modelo de museu conformado ao longo de alguns séculos no contexto europeu, em especial de Portugal, se apropriou das características de um Brasil em profunda transição política e social, para dar origem a uma instituição que, apesar de semelhante aos museus europeus, foi aos poucos adquirindo características próprias. Retomo aqui a tese de Mário Chagas que será seguida nas próximas páginas: “a tradição museal brasileira pode ser inteiramente compreendida como parte de um projeto civilizador de modernidade com raízes fincadas no solo do século XVIII.”<sup>89</sup> Cabe ainda acrescentar que as bases que garantiram a sobrevivência dos museus europeus não eram as mesmas oferecidas em solo brasileiro.

Poderíamos, no entanto, buscar uma história dos museus no Brasil, uma vez que desde o século XVI aqui aportaram europeus que certamente sabiam da existência do vocábulo *museu* e seu significado. Forçoso seria tentar encontrar entre os nativos habitantes, algum traço da existência de museus conforme as definições europeias, ainda que possuíssem eles a guarda de conjuntos de objetos cerimoniais ou utilitários que poderíamos chamar de coleção.

Neste sentido, a informação mais antiga que temos encontrado até hoje referente à existência de um museu no Brasil, data do século XVII em Pernambuco, quando foi instalado no Palácio de Vrijburg, durante o curto período da invasão holandesa no país,

---

<sup>88</sup> SCHWARCZ, 2011, op. cit., p. 219.

<sup>89</sup> CHAGAS, 2009, op. cit., p. 64.

um complexo envolvendo jardim botânico, zoológico e museu<sup>90</sup>. Este, no entanto, não se manteve após a expulsão dos holandeses.

De certo modo, a ideia de um museu agregador de espécimes dos *três reinos da natureza* (animal, mineral e vegetal) vai percorrer o território brasileiro desde o século XVII, através dos viajantes naturalistas – ou *filósofos* como se denominavam na época – , que em suas excursões colhiam não só impressões e relatos como também espécimes e objetos para comporem coleções e museus europeus especialmente. Em outras palavras, podemos perceber que, apesar de não existirem museus no Brasil, a noção de musealização dos recursos naturais, arqueológicos e etnográficos brasileiros, já estava presente na então colônia portuguesa.

Paralelamente, na medida em que populações iam se fixando, começaram a surgir coleções particulares, pequenos museus que reproduziam o modismo disseminado na metrópole. Mais adiante analisaremos estas coleções.

Cabe lembrar que não havia no território brasileiro um passado greco-romano nem moedas e medalhas em grande número para serem descobertas; mas quando a moda do colecionismo passou a valorizar a *história natural*, o país tornou-se um importante manancial de riquezas. Como observa Margaret Lopes,

O costume de remeter à Metrópole “produções” da natureza do Brasil – animais, plantas, minerais, adornos indígenas e, mesmo os próprios indígenas – remonta à chegada dos portugueses. Mas foi a partir da segunda metade do século XVIII, nos governos dos Vice-Reis Conde da Cunha, Marquês do Lavradio e Dom Luís de Vasconcelos e Sousa, que esse hábito se tornou uma atividade intensa e sistemática.<sup>91</sup>

Neste contexto, foi criado, na década de 1780, pelo governo português, uma Casa de História Natural em território brasileiro, mais exatamente no Rio de Janeiro, conhecida popularmente como Casa dos Pássaros, devido ao grande número destes animais empalhados. Este estabelecimento, característico do período colonial, era um entreposto onde diversos animais eram devidamente selecionados e preparados para serem encaminhados à Portugal, onde seriam estudados e avaliados em suas possibilidades comerciais. Alguns animais – e até alguns índios - eram inclusive enviados vivos para serem estudados em seus *hábitos naturais*, ou mesmo incorporados aos exóticos zoológicos particulares.

Seu principal funcionário, Francisco Xavier Cardoso Caldeira, que também acabou ficando conhecido como Xavier dos Pássaros, um curioso que se tornou

---

<sup>90</sup> Cf. CHAGAS, 2009, op. cit.

<sup>91</sup> LOPES, 2009, op. cit., p. 26.

taxidermista, segundo fontes de época, era o responsável pela preparação dos animais e teve alguns ajudantes, dentre os quais, João de Deus Matos, que, no século seguinte, seria um dos primeiros funcionários do Museu Nacional a manter a prática de preparação dos espécimes animais.

Não se tratava de um museu, e em pouquíssima medida os objetos ali presentes serviram para compor o Museu Nacional, uma vez que se degradaram antes de para lá serem enviados. A Casa de História Natural era um estabelecimento comercial do império português, característico da situação colonial em que se encontrava o país, e que foi extinto nos anos entre a chegada da família real portuguesa e a criação do Museu Nacional.

Como fonte de análise, adotei alguns textos do próprio século XIX onde se propunha fazer um histórico de alguns museus brasileiros. Um deles, escrito por Frederico Burlamaqui, foi publicado na *Gazeta Oficial do Império do Brasil* de 27 de maio de 1848, quando o Museu Nacional completava trinta anos.

No vice-reinado de D. Luiz de Vasconcelos estabeleceu-se em uma casa, (...) um depósito permanente de objetos zoológicos destinados para o Museu de Lisboa, com denominação de - Casa de História Natural.

Com o título de Inspetor, foi nomeado Francisco Xavier Cardoso Caldeira, natural de Santa Catarina, para dirigir este estabelecimento, com perto de um conto de réis de ordenado anual. (...) O avultado ordenado conferido a um simples curioso preparador, (...) dá uma ideia da importância que naquele tempo colonial merecia um estabelecimento somente destinado a enriquecer o Museu da Metrópole. (...) que todos os anos enviava para Portugal de 1.200 a 1.400 aves, além de uma infinidade de insetos e muitos quadrúpedes. (...)

A Corte já então se achava no Rio de Janeiro e começavam se a formar alguns estabelecimentos próprios de uma Metrópole. Tendo chegado de Portugal alguns lapidários, e intentando o Governo estabelecer uma oficina de lapidação, não havendo casa própria para isto, deu-se por extinta a Casa de História Natural, ficando todos os objetos que lhe pertenciam entregues a guarda dos dois ajudantes, mas sem que estes pudessem abrir o quarto onde eles se achavam depositados, de sorte que, quando estes objetos foram entregues ao Tenente General Napion, perto de duas mil aves e muitos outros objetos pertencentes a extinta Casa de História Natural, se achavam completamente arruinados. (...)

Este estado de coisas durou até o Ministério de Thomaz Antônio de Vilanova Portugal. Este Ministro querendo dar importância a Capital do então Reino do Brasil, (...) tentou criar um Museu Real, e para isso

comprou a João Rodrigues Pereira de Almeida, depois Barão de Ubá, a casa onde hoje se acha o Museu Nacional.<sup>92</sup>

Alguns anos mais tarde, Emílio Maia publicava no *Diário do Rio de Janeiro* um “Esboço histórico do museu nacional”.

Todavia desde o tempo de Luiz de Vasconcelos estabeleceu-se provisoriamente em uma pequena casa contigua ao chão do novo museu, um depósito permanente de objetos zoológicos com a denominação de casa de história natural, ou como vulgarmente se dizia casa dos pássaros: aonde se preparava e montava animais, dividindo-os só em famílias, sem determinar-se gêneros nem espécies, por não haver então pessoa capaz de os classificar. (...)

A casa de história natural existiu no mesmo lugar quase 20 anos; (...) foi por ordem superior extinta. Seus produtos, entre os quais haviam mais de mil peles de pássaros, muitos insetos e alguns mamíferos, metidos em caixões, (...)

As peles de animais conservadas no arsenal de guerra, e o gabinete mineralógico da escola militar foram que serviram de base para que o Sr. D. João 6º por decreto de 6 de junho de 1818, (...), criasse o museu nacional. (...)

O novo estabelecimento mediante a alta proteção que teve, achou-se no fim de 1819 completamente organizado.<sup>93</sup>

O fato que logo chama a atenção é a associação da origem do primeiro museu brasileiro legalmente criado à Casa de História Natural, uma vez que não há uma continuidade histórica entre os dois estabelecimentos, nem mesmo com relação ao acervo que, além de ter se deteriorado antes de chegar ao Museu Nacional, não chegou a ser mencionado no decreto de criação do novo museu.

Outro aspecto de merece atenção é o fato dos dois textos acima apresentados mencionarem o montante do salário do preparador da Casa de História Natural. Se nas décadas posteriores o avultado e incômodo salário do preparador daquele antigo estabelecimento – que chegava a cinco vezes os proventos dos diretores do Museu Nacional décadas depois – era difícil de explicar, cabe lembrar que era extremamente adequado àquele contexto do final do século XVIII. Cabe lembrar que os *pássaros empalhados*, principalmente provenientes de áreas remotas do planeta, alcançaram no final do século XVIII e por todo o século XIX altíssimo valor comercial, sendo

---

<sup>92</sup> BURLAMAQUI, Frederico Leopoldo Cezar. Breve História do Museu Nacional. **Gazeta Oficial do Império do Brasil**. Rio de Janeiro, p.3, (27/05/1848).

<sup>93</sup> MAIA, Emílio Joaquim da Silva. Esboço histórico do museu nacional, servindo de introdução a trabalhos sobre as principais espécies zoológicas do mesmo estabelecimento. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, p. 3, (30/06/1852).

desejados por inúmeros colecionadores por toda a Europa. Ter um *museu* em casa era sinal de distinção social. Neste sentido, o salário pago ao preparador no Brasil seria apenas proporcional aos lucros advindos de tal comércio. Lucro este que não seria posteriormente proporcionado pelos diretores do Museu Nacional, estabelecimento que demandava dos cofres públicos expressivas despesas e questionáveis retornos de investimento.

Mas o que interessa nesta questão é o fato de que, no imaginário museal do século XIX, foi a Casa de História Natural o embrião do primeiro museu brasileiro daquele século. Certamente não foi ingênua esta associação e por trás desta narrativa construída havia uma demanda clara de melhoria salarial por parte dos funcionários do Museu Nacional que provocavam o então Imperador, mostrando que seus antecessores (no caso seu avô, Dom João VI) haviam valorizado mais os seus serviços, e conseqüentemente a cultura e ciência, do que o próprio Dom Pedro II, que tanto gostava de se mostrar protetor.

Identificamos, no entanto, alguns elementos que aproximam os dois estabelecimentos: na Casa de História Natural procedia-se à caça de animais, seu preparo, ou seja o *empalhamento*, e por fim, os exemplares prontos ficavam em certa medida expostos até o momento do envio para Portugal. No Museu Nacional, os animais também passariam por semelhante processo, porém não teriam por finalidade o comércio, e sim a identificação de novas espécies, estudo e exposição.

Portanto, ao modelo europeu nitidamente adotado, somava-se dois elementos relevantes: a valorização da fauna e flora local (no caso do Museu Nacional, este local era todo o território brasileiro) e a necessidade de formação de coleções que implicavam na coleta, preparo e exposição de uma extensa variedade de espécimes espalhadas por um amplo território.

Outra característica que aproxima a Casa de História Natural ao Museu Nacional é o constante preparar de coleções para outras instituições. Durante todo o século XIX observa-se na documentação os inúmeros pedidos – e muitas determinações – para que o diretor do Museu Nacional constituísse coleções específicas para serem enviadas para museus escolares, museus de outras províncias, museus estrangeiros e até para completar coleções particulares. Em certa medida, o Museu Nacional vai também continuar exercendo as funções desempenhadas pela antiga Casa de História Natural, só que desta vez, reunindo a parte prática – preparação dos espécimes – com a parte científica propriamente dita.

Cabe ressaltar que, se estas doações ou mesmo trocas de espécimes entre museus, principalmente em âmbito internacional era comum ao mundo científico dos museus da época, no caso brasileiro, em virtude da pequena dimensão dos museus aqui existentes, tais atividades impactavam diretamente o fazer museológico da instituição. Ou seja, estas trocas científicas não estavam limitadas ao grupo de pesquisadores do museu; ao contrário, tornavam-se atividade fim da própria instituição, uma vez que os *cientistas* eram também aqueles responsáveis pelas questões museais.

Reorganizando tudo que foi exposto até aqui, é possível estabelecer o modelo de museu que foi inserido no Brasil através do projeto de Dom João VI para o Museu Nacional, que durante todo o século XIX foi seguido por diversos outros estabelecimentos congêneres. Um museu deveria conter elementos de erudição histórica e artística, onde mais ou menos os últimos três mil anos da humanidade estivessem representados a partir dos achados arqueológicos; deveria conter uma coleção de moedas e medalhas desde a antiguidade clássica que – enquanto documentos verídicos – permitisse a construção de uma história mundial; seu principal acervo no entanto, teria de compreender a história natural, com espécimes coletados dos três reinos da natureza existente em toda a face da terra, de preferência contemplando os locais mais longínquos, exóticos e inacessíveis; para ser útil, deveria produzir pesquisas e identificar novas espécies de animais e vegetais, além de atender à inúmeros pedidos oficiais vindos através do governo, de fazendeiros e exploradores sobre as possibilidades de aproveitamento econômico dos recursos encontrados em suas terras, principalmente, com relação às explorações minerais e metalíferas; enfim, tudo teria que estar catalogado, identificado e exposto de forma enciclopédica permitindo o acesso dos pesquisadores diariamente e do público um dia da semana. Nas horas vagas, deveria também organizar preleções públicas sobre as pesquisas e as viagens dos naturalistas realizadas para a coleta dos espécimes.

Assim, deveria o museu compor o cenário de *civilização* da corte portuguesa no Brasil.

### **Tratados e Manuais. A museologia por escrito.**

Até aqui nos referimos às características dos museus pelo método da observação, ou seja, do resultado prático e possível de ser observado. Estas práticas, ao longo do

tempo, resultaram em alguns textos publicados, nos quais as experiências de sucesso eram transformadas em espécies de manuais sobre como se fazer um museu. Muitos destes textos antecedem amplos catálogos, transparecendo o fazer daquelas coleções e museus. Longe de pretenderem adotar uma abordagem teórica, estes escritos revelam as orientações que conduziam os profissionais de museus e colecionadores em suas práticas.

Um dos mais antigos textos conhecidos neste sentido é o *Inscriptiones; vel, tituli theatri amplissimi*<sup>94</sup> escrito por Samuel Quiccheberg e publicado em Munique em 1565. Samuel Quiccheberg trabalhou para a coleção do Duque Albrecht V da Bavária, e pretendia que suas *Inscriptiones* fossem apenas o começo de uma série de estudos e escritos sobre os diversos campos do conhecimento que a museologia abrange hoje, como numismática, heráldica, entre outros<sup>95</sup>, o que não chegou a acontecer devido a sua morte pouco depois da publicação deste primeiro trabalho.

Segundo Mark Meadow, a grande contribuição de Samuel Quiccheberg foi a sistematização enciclopédica que ele propôs, separando e agrupando os conhecimentos – e consequentemente os livros e os objetos colecionáveis – em áreas e categorias científicas, históricas e geográficas, de acordo com uma racionalidade estabelecida para a época.

Preocupado mais com as áreas do conhecimento do que propriamente com a organização específica de uma coleção de objetos, Samuel Quiccheberg contribuiu para o modelo enciclopédico que viria orientar a organização de bibliotecas, coleções e museus, que na época consistiam num único estabelecimento. Para Mark Meadow,

As Quiccheberg makes clear, he was offering not a theoretical disquisition on an established cultural institution but a very practical book to aid princes and others in assembling a new and very practical kind of collection, which he refers to variously as a *theatrum sapientiae* (theater of wisdom).<sup>96</sup>

O que chamamos a atenção neste tratado é o fato de ele definir uma organização do conhecimento sistematizada – cujos aspectos gerais são seguidos praticamente até os dias de hoje, quando se organiza uma reserva técnica ou uma biblioteca – e observar que esta forma de organização do conhecimento se mostrou necessária a partir da demanda

---

<sup>94</sup> Incrições; ou, Títulos do mais amplo teatro.

<sup>95</sup> Cf. MEADOW, Mark A. Introduction. In: QUICCHEBERG, Samuel (1529-1567). **The first treatise: Samuel Quiccheberg's Inscriptiones, 1565**. Los Angeles: Getty Research Institute, 2013.

<sup>96</sup> MEADOW, 2013, op. cit., p. 2. Tradução: Como Quiccheberg deixa claro, ele não estava oferecendo uma dissertação teórica sobre uma instituição cultural estabelecida, mas um livro prático para ajudar príncipes e outros na organização de suas coleções de um novo modo, mais prático, ao que ele se refere várias vezes como um *Theatrum Sapientiae* (teatro de sabedoria).

gerada pelas coleções de objetos, que por si definem os museus. Ou seja, a necessidade prática de organizar uma miscelânea de objetos, transformando *gabinets de curiosidades* em *coleções*, foi talvez o principal motivo criador do modelo enciclopédico de conhecimento.

Não que os gabinetes de curiosidades não tivessem suas lógicas próprias de organização do conhecimento, mas, naquele momento – século XVI –, este ordenamento do mundo deveria ser universalmente conhecido para que fosse reconhecido ao se adentrar em cada coleção, e isso exigia a adoção de um modelo externo, que orientaria desde o processo seletivo de escolha e coleta dos objetos até a organização dos mesmos nas estantes e mostruários. Daí a necessidade de manuais que pudessem divulgar um modelo básico e universal de museus.

No século XIX, quando o modelo enciclopédico já estava por demais difundido, as preocupações museológicas se voltavam para outros aspectos, como podemos observar em Joseph Deleuze quando este se refere à nova organização e utilidade dada às coleções reais francesas, então sob a forma e denominação de Museu Real de História Natural. Primeiramente, cabe destacar as três instituições que deram origem ao museu:

Le nom de Muséum d'histoire naturelle est récent: il date de l'époque de la nouvelle organisation: il est employé à désigner la réunion de trois établissements principaux, le jardin du Roi, le cabinet du Roi, et la ménagerie du Roi: car, dans une monarchie, les établissements consacrés à la prospérité nationale, et payés para le gouvernement, sont sous la dépendance et la protection immédiate du Roi.<sup>97</sup>

No museu então existente em Paris observamos dois aspectos interessantes. O primeiro se refere à constituição deste a partir de três estabelecimentos: o jardim botânico, o zoológico e o museu propriamente dito. Se compararmos com o caso brasileiro, onde estes estabelecimentos não existiam até o início do século XIX, é curioso observar que eles serão então criados. O Jardim Botânico é contemporâneo do Museu Nacional, estando previsto neste último um pátio para manutenção de animais vivos. As relações entre o Jardim Botânico e o Museu Nacional não foram tão intensas e um zoológico separado só se constituiu um século mais tarde. Mas estes três equipamentos foram contemplados e reunidos naquilo que seria o Museu Nacional.

---

<sup>97</sup> DELEUZE, Joseph Philippe François. **Histoire et Description du Muséum Royal d'Histoire Naturelle**. Paris: L'imprimerie de L. T. Cellot, 1823, p. 6. Tradução: O nome de Museu de história natural é recente: ele data da época da nova organização: ele é usado para designar a reunião três estabelecimentos principais, o jardim do Rei, o gabinete do Rei, e do zoológico do Rei: como numa monarquia, os estabelecimentos dedicados à prosperidade nacional, e mantidos pelo governo, estão sob a dependência e proteção imediata do Rei.



O segundo aspecto a ser ressaltado é o fato de o museu ser pensado como uma instituição “consagrada à prosperidade nacional”, “mantida pelo governo” e “protegida pelo rei”. O Museu Nacional era uma instituição pública, cujas atividades deveriam objetivar o progresso na nação e – como observaremos mais adiante – a presença da família imperial, e principalmente da pessoa de Dom Pedro II, na segunda metade do século XIX, fará parte do cotidiano das práticas museais. Ou seja, seguia o mesmo modelo francês de *gestão museal*.

Joseph Deleuze destacou, ainda, a importância educativa dos museus, não enquanto popularização educacional, mas como um método mais eficaz de realizá-la. Segundo ele,

Parmi les établissements consacrés à l'instruction publique, le Muséum d'histoire naturelle est certainement l'un des plus dignes d'admiration, l'un de ceux que présentent le plus d'utilité. (...) Des professeurs, choisis parmi les savants les plus distingués de la France, enseignent à observer, à connaître, à classer les êtres naturels, non point en exposant simplement des théories, ou en donnant des descriptions auxquelles la lecture d'un bon ouvrage pourrait suppléer, mais en mettant sous les yeux des élèves les objets sur lesquels leur attention doit se fixer.<sup>98</sup>

No caso brasileiro, somente em 1842, com a reorganização do Museu Nacional, estabelecida pelo inciso 5º do artigo 8º do Regulamento nº 123<sup>99</sup>, é que o aspecto educacional foi contemplado, apesar de adquirir o formato de cursos livres abertos à população e não associados a um processo educativo seriado e contínuo, o que só ocorreu na segunda metade do século XIX com a reorganização destes mesmos cursos.

O que pretendemos destacar é o fato dos museus brasileiros no século XIX terem acompanhando práticas e modelos europeus de gestão e organização museal. Ou seja, o modelo de museu que adentra o Brasil criando aqui estes estabelecimentos, era tão moderno, atualizado e conhecedor de práticas e literaturas internacionais, quanto os museus europeus do mesmo período.

Na segunda metade do século XIX, verificamos um aumento expressivo do número de publicações em torno do tema museal, muitos deles voltados para os

---

<sup>98</sup> Idem, *Ibidem*, p. 1-2. Tradução: Entre as instituições dedicadas à educação pública, o Museu de História Natural é certamente um dos mais digno de admiração, um dos que tem a maior utilidade. (...) Os professores, selecionados entre os sábios mais ilustres da França, ensinam a observar, conhecer, classificar os seres naturais, e não simplesmente delineando as teorias, ou dando descrições que a leitura de um bom livro pode complementar, mas colocando aos olhos dos estudantes, os objetos sobre os quais suas atenções devem se fixar.

<sup>99</sup> BRASIL, 1842, *op. cit.*, p. 144.

aspectos educacionais, como o artigo de Edward Forbes, *On The Educational Uses of Museums* (O uso educativo dos museus) de 1853; e administrativos, como os artigos, *The use and abuse of museums* (Uso e abuso dos museus) escrito por William Jevons em 1883 e *The principles of Museum Administration* (Princípios de Administração de Museus) de Brown Goode em 1895. Outros eram ligados à gestão de coleções, que incluía a coleta, organização, pesquisa e exposição dos objetos, como o livro de William Flower, de 1898, intitulado *Essays on Museums and Other Subjects Connected with Natural History* (Ensaaios sobre Museus e outros aspectos relacionados à História Natural); e relativos a história e desenvolvimento dos museus, como o livro de David Murray, *Museums. Their History and their Use* (Museus. Suas Histórias e seus Usos), em três volumes, publicado somente em 1904.

O artigo de Edward Forbes baseia-se no discurso feito por ele na abertura da terceira sessão da *Government School of Science Applied to Mining and the Arts* de Londres, em 1853, que foi publicado no ano seguinte no *The American Journal of Science and Art* sob o título *On The Educational Uses of Museums* (Sobre o Uso Educacional dos Museus). Dentre as várias colocações do autor – muitas das quais serão detalhadas no capítulo 4, onde se tratará do aspecto educacional dos museus – destaca-se a diferenciação feita entre os museus enciclopédicos e os museus ou coleções menores, especializados em produtos da história natural local. Para Edward Forbes,

When a naturalist goes from one country into another, his first inquiry is for local collections. He is anxious to see authentic and full cabinets of the productions of the region he is visiting. He wishes, moreover, if possible, to study them apart - not mingled up with general or miscellaneous collections, - and distinctly arranged with special reference to the region they illustrate. For all that concerns the whole world or the general affinities of objects he seeks the greatest national collections, such as the British Museum, the Jardin des Plantes, the Royal Museums at Berlin and Viena. But that which relates to the particular country he is exploring, he expects to find either in a special department of the national museum, or in some separate establishment, the purpose of which is, in a scientific sense, patriotic and limited.<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> FORBES, Edward. On the Educational Uses of Museums. In: SILLIMAN, B; DANA, James Dr. (coord). **The American Journal of Science and Arts**. 2ª Série, Vol. XVIII, nº LIII. Nova York: G. P. Putman and Co., 1854. p. 348. Tradução: Quando um naturalista vai de um país para outro, a sua primeira pergunta é sobre os acervos locais. Ele está ansioso para ver acervos autênticos e repletos de produções da região que está visitando. Ele deseja, além disso, estudá-los à parte se possível - não se misturando com as coleções gerais ou diversas, - e que ele seja distintamente organizado com especial referência para a região ilustrada. Para o que diz respeito ao mundo inteiro ou as afinidades gerais de objetos, ele procura as principais coleções nacionais, como o Museu Britânico, o Jardim das Plantas, o Museu Real de Berlim

Para o autor, os dois tipos de museus cumpriam funções distintas: as grandes coleções nacionais deveriam se constituir em museus enciclopédicos e seria suficiente a existência de poucos em cada país, situados de preferência na principal cidade ou na capital. Estes deveriam conter objetos não só do próprio país como também de outros lugares do mundo, proporcionando ao visitante um amplo conhecimento universal.

Por outro lado, seria imprescindível a existência de museus menores, com coleções especializadas sobre as riquezas do país ou região, concentrados em questões específicas (fauna e flora local, por exemplo), evitando colecionar objetos que não fizessem menção àquela região ou tema. Estes museus seriam mais introvertidos e dedicados aos *sábios* e *estudiosos*.<sup>101</sup>

De certa forma, quando observamos os museus brasileiros no século XIX, temos o Museu Nacional constituído na Corte, com um acervo enciclopédico, abrangendo desde produtos naturais da fauna e flora brasileira de norte a sul do país, até fragmentos das ruínas de Pompéia, de múmias egípcias e sul-americana, dentre outros objetos de qualquer parte do mundo.

Já os museus que se formam posteriormente, fora do centro político nacional, buscaram especializações, como o Museu Botânico do Amazonas, dedicado ao estudo da flora local, o Museu Goeldi, voltado apenas para as questões do bioma amazônico, o Museu Paranaense, preocupado com a divulgação das riquezas provinciais, e o próprio Museu Paulista, que se tornou já no século XX o defensor de uma narrativa paulista da história nacional.

Cabe ressaltar, ainda, que esta especialização também ocorreu no campo museal brasileiro através da criação de museus temáticos, em sua maioria na própria Corte, como o Museu Nacional Escolar, preocupado em reunir objetos didáticos de todas as partes do mundo ocidental e o Museu do Arsenal, criado logo após o término da guerra do Paraguai com o intuito de construir um discurso heroico e bélico da nação brasileira desde os tempos coloniais.

Outro ponto interessante no discurso de Edward Forbes é a referência que ele faz ao modo como os museus são organizados.

---

e Viena. Mas o que se relaciona com o país em particular que ele está explorando, ele espera encontrar ou em um departamento especial do museu nacional, ou em algum estabelecimento separado, cuja proposta tenha um sentido científico, patriótico e limitado.

<sup>101</sup> Na literatura dos séculos XVIII e XIX, os sábios são os que, tendo um conhecimento prévio adquirido, observam os objetos e produzem conhecimentos sobre os mesmos; já os estudiosos (*scholars*) são os que estudam o conhecimento produzido. Cf. FORBES, 1854, op. cit.

Unfortunately not a few country museums are little better than rareeshows. They contain an incongruous accumulation of things curious or supposed to be curious, heaped together in disorderly piles, or neatly spread out with ingenious disregard of their relations. The only label attached to nine specimens out of ten is, "Presented by Mr. or Mrs. So-and-so" <sup>102</sup>

Neste trecho citado, por trás da crítica feita, podemos observar a busca por uma museografia teoricamente definida e desejável, que vai desde a seleção do acervo (hoje chamada *política de aquisição*) até as legendas e textos expositivos adequados aos diferentes públicos (por exemplo, colocar o nome popular e científico de um espécime para atender ao leigo e ao especialista).

Mas o trecho mais interessante, que permite melhor comparação com o caso brasileiro, é o que o autor apresenta em seguida, quanto descreve um modelo de museu característico dos meados do século XIX.

Curiosities from the South Seas, relics worthless in themselves, deriving their interest from association with persons or localities, a few badly stuffed quadrupeds, rather more birds, a stuffed snake, a skinned alligator, part of an Egyptian mummy, Indian gods, a case or two of shells, the bivalves usually single and the univalves decorticated, a sea urchin without its spines, a few common corals, the fruit of a double cocoa-nut, some mixed antiquities, partly local, partly Etruscan, partly Roman and Egyptian, and a case or minerals and miscellaneous fossils, - such is the inventory and about the scientific order of their contents. (...) There are, however, admirable exceptions to this censure. <sup>103</sup>

Não nos admiraríamos se Edward Forbes estivesse descrevendo o Museu Nacional do Rio de Janeiro. Nesta mesma época, quem chegasse para uma visita ao nosso principal museu – enciclopédico e situado na Corte – começava por uma sala repleta de antiguidades oriundas das escavações de Pompéia, tais como afrescos, vasos romanos, etc.; continuava o percurso na sala das múmias e outros objetos egípcios e chegava à chamada sala de numismáticas, onde ao redor de vitrines com moedas de

---

<sup>102</sup> FORBES, 1854, op. cit., p. 348-349. Tradução: Infelizmente poucos museus do país são um pouco melhores que um gabinete de curiosidades. Eles contêm uma acumulação incongruente de coisas curiosas ou que deveriam ser curiosas, amontoados em pilhas desordenadas ou ordenadamente espalhadas com engenhoso desprezo de suas relações. A única etiqueta afixada a nove amostras de cada dez é "Doado pelo Sr. ou Sra. Esse ou aquele"

<sup>103</sup> Idem, Ibidem, p. 349. Tradução: Curiosidades dos Mares do Sul, relíquias sem valor em si mesmos, derivando seu interesse de associação com pessoas ou localidades, alguns quadrúpedes mal de empalhados, igualmente muitos pássaros, uma cobra taxidermizada, uma pele de jacaré, parte de uma múmia egípcia, deuses indianos, uma ou duas caixas contendo conchas, bivalves geralmente únicos e os univalves descascados, um ouriço-do-mar sem seus espinhos, alguns corais ordinários, fruto de castanha-do-pará, algumas antiguidades misturadas, em parte locais, em parte etruscas, romanas e egípcias, e uma caixa com minerais ou fósseis diversos, - tal é o inventário sobre a ordem científica dos seus conteúdos. (...) Há, contudo, exceções admiráveis para esta censura.

todos os tempos e lugares históricos, podiam ver-se pinturas de personalidades e paisagens nacionais e estrangeiras, além de algumas esculturas e colunas greco-romanas. Só então se chegava às coleções de espécimes vegetais, frutos, conchas fluviais e marinhas, insetos e aos animais maiores, também provenientes dos mais longínquos locais do planeta, em completa harmonia com a coleção de cinquenta macacos brasileiros e o inusitado jacaré empalhado que foi caçado por D. Pedro I nos pântanos de São Cristóvão, sendo a informação de origem destacada na etiqueta do objeto. Não faltava a coleção mineralógica, também com exemplares de diversas regiões do mundo, colecionados na medida em que as trocas científicas eram proporcionadas ao museu e alguns incipientes fragmentos fósseis da megafauna brasileira (os fósseis *antediluvianos*, como eram chamados na época). Ainda que não fosse, o Museu Nacional, um exemplo na categoria das “admiráveis exceções”, o acervo encontrava-se bem organizado, satisfazendo em grande parte os visitantes, inclusive os naturalistas viajantes, que só se ressentiam do pouco número de exemplares nacionais, como se observa nos seguintes comentários:

O Museu, situado quase defronte do palácio de senado (...) está aberto às quintas feiras como o de Lisboa, cuja instituição serviu de norma a esta. É mais rico em minerais; nos mais objetos pouco condiz com um país tão rico em produtos da natureza. Tem também várias amostras de madeiras, de que possuímos um catálogo. Em objetos de arqueologia indígena era pobríssimo. Apenas se vêem algumas múmias dos Tamoyos, várias armas e cocares de penas, e não sabemos se algum *camuci* dos Goianazes e Coroados.”<sup>104</sup>

Nas minhas visitas ao gabinete de história só encontrei estrangeiros. Há, entretanto, nesse museu do campo da Aclamação, assunto para variados e numerosos estudos, uma opulenta coleção de minerais, arquivos etnográficos, armas, utensílios, vestimentas, múmias; e o comentário, peça por peça, detalhe por detalhe.<sup>105</sup>

O que gostaríamos de destacar aqui é a proximidade do fazer museológico europeu e americano com as práticas brasileiras. Ainda que o autor estivesse preocupado em destacar a importância dos pequenos museus especializados, num momento em que a Inglaterra já tinha seu grande museu enciclopédico – o *British Museum* – bem estruturado, o quadro museal que ele constrói remete ao modelo brasileiro, tendo o Museu Nacional como centro enciclopédico da civilização e os outros museus “menores” e especializados espalhados por todo o território nacional.

---

<sup>104</sup> Topografia: A Capital do País. **O Despertador Comercial e Político**. Rio de Janeiro, 1840, p.1-2 (20/09/1840)

<sup>105</sup> RIBEYROLLES, Charles de (1812-1860). **Brasil pitoresco: história, descrição, viagens, colonização, instituições**. Vol. 1. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980, p.210

Encontramos em tal situação alguns indícios dos motivos que levaram à centralização de acervos no Museu Nacional, como o meteoro baiano de Bendegó, os restos fósseis do Megatério cearense ou as cerâmicas arqueológicas do Marajó. Tal análise, no entanto, será apresentada mais adiante, ainda neste capítulo.

Na segunda metade do século XIX, também surgiram alguns textos reflexivos sobre a participação dos museus no contexto social. Tais textos já indicavam a orientação educacional que a museologia seguiria especialmente a partir da década de 1920. Esta preocupação com o processo educacional nos museus deu origem a questionamentos internos, que resultaram em diferentes modos de ver a organização interna e gestão dos museus.

Um destes textos foi escrito por William Jevons na Inglaterra e publicado juntamente com outros escritos em 1883, logo após a sua morte. William Jevons, apesar de sua formação original em ciências naturais, era economista e defendeu polêmicas teorias relacionadas ao uso das coisas em comparação com seus respectivos valores, através do raciocínio lógico. Em seu texto *The Use and Abuse of Museums*, que escreveu a partir de seus conhecimentos de história natural, economia e lógica, proporcionou-nos uma interessante reflexão a respeito de vários aspectos museais do século XIX.

Crítico das principais instituições museais britânicas, William Jevons chegou a afirmar que o sucesso destas instituições estava mais relacionado ao acaso do que a uma boa gestão.

Although the subject [administração de museus] has hardly received any attention as yet, I believe it is possible to show on psychological or other scientific grounds that much which has been done in the formation of Museums is fundamentally mistaken. In other cases it is more by good luck than good management that a favourable result has been attained.<sup>106</sup>

A relevância de seu trabalho está em apresentar outro olhar sobre as mesmas questões museais pertinentes à época, mas que terão respostas diferentes quando comparamos os museus europeus com os museus brasileiros.

Com relação à função educativa do museu, ele questionou até que ponto as exposições montadas pelo modelo enciclopédico realmente educavam um público que

---

<sup>106</sup> JEVONS, William Stanley. *The use and abuse of Museums*. In: JEVONS, William Stanley. **Methods of Social Reform and other papers**. Londres: Macmillan and Co., 1883. p. 54. Tradução: Embora o assunto [administração de museus] tenha recebido quase nenhuma atenção até agora, eu acredito que é possível mostrar em termos psicológicos ou científicos que muito daquilo que tem sido feito na formação de Museus é fundamentalmente equivocado. Em vários casos, é mais uma questão de sorte do que de boa gestão que levou a um resultado favorável.

em sua maioria percorria o museu “como quem faz uma caminhada”. Para ele, seria impossível para qualquer pessoa, ao ler a etiqueta de um objeto, por mais explicativa que ela fosse, apropriar-se de um conhecimento que foi gerado por um especialista ao longo de anos de estudo, ainda mais quando ao término do dia o visitante terá lido centenas delas, dispostas de forma cientificamente ordenada, mas desconectadas da realidade do leigo. William Jevons defendeu então a colocação de poucos objetos, porém relacionados entre si, e concluiu em seguida que o melhor museu é aquele que o próprio indivíduo faz para si mesmo, através de suas coletas pessoais. Desta forma, o *British Museum* seria um museu feito por e para cientistas onde caberia ao público somente passear.

The fact of course is that the contents of the British museum have been brought together for the highest scientific ends, and it is a merely incidental purpose which they serve in affording a show for young or old people who have nothing else to do but wander through the store-rooms.<sup>107</sup>

No Brasil, durante todo o ano de 1882, o Museu Nacional esteve envolvido com a Exposição Antropológica idealizada pelo seu diretor, Ladislau Netto. A exposição foi montada em quase sua totalidade com objetos doados pela população e apresentou uma museografia totalmente distinta daquela até então apresentada pelo museu, com ambientações de “florestas” e “praias” e ainda contou com uma família de índios botocudos que dançavam ao som dos maracás pertencentes ao próprio acervo do museu, tocados por eles. O resultado não poderia ter sido outro senão uma enorme visitação, como informado pelos jornais da época.

Ontem não eram ainda 10 horas e já o povo afluía para a frente do Museu; ao abrir-se o portão de entrada, a onda invadiu em poucos minutos todos os salões da exposição, e apesar da precaução tomada de interromper-se por vezes o ingresso durante alguns minutos, ainda assim era impossível andar-se em alguns dos salões mais procurados pelos curiosos. Houve contudo muito respeito da parte da multidão, que surpresa, percorria as salas a admirar as suas abundantes riquezas. (...) O Sr. Dr. Ladislau Netto deve estar satisfeito de seus esforços, tão bem recompensados pela admiração do público.<sup>108</sup>

Esta exposição foi um marco na história do museu que, se por um lado envolveu a população numa coleta nacional de objetos enriquecendo significativamente suas coleções, talvez o principal objetivo de Ladislau Netto quando a propôs, por outro lado

---

<sup>107</sup> Idem, Ibidem, p. 61. Tradução: De fato é claro que o conteúdo do Museu Britânico foi reunido para os mais altos fins científicos, e é por mero acaso que ele serve para proporcionar uma exposição para os jovens ou velhos, que nada mais tem a fazer senão passear através dos armazéns.

<sup>108</sup> **Jornal do Recife**. Recife, p. 1, (12/08/1882).

tinha por princípio, ainda que não explicitamente declarado, uma grande campanha de comunicação que, envolvendo a população, trouxe prestígio – e posteriores recursos – ao museu.

Ainda que seja impossível sabermos os resultados qualitativos desta exposição com relação ao impacto público de aprendizagem – temos apenas os dados quantitativos – o que podemos observar é que houve um grande esforço experimental por uma nova museologia brasileira, certamente influenciada pelos questionamentos museológicos internacionais.

Não queremos aqui dizer que Ladislau Netto tenha sido influenciado diretamente pelo pensamento de William Jevons, mas que ambos participavam das mesmas angústias com relação aos *usos* de um museu.

Outra questão destacada por William Jevons refere-se à exposição de máquinas em museus. O exemplo mais antigo que se tem deste tipo de museu/exposição é o *Musée des Arts et Métiers* criado na França no final do século XVIII<sup>109</sup> e ainda hoje existente. A finalidade destas instituições era a divulgação das inovações técnicas. Para Jevons, no entanto, um século depois, eram coleções inúteis, que ocupavam muito espaço, se desatualizavam com grande rapidez e poderiam ser facilmente substituídas por modelos (termo usado para miniaturas tridimensionais dos objetos) ou gravuras. Além disso, para ele, tal objetivo não fazia parte das atividades inerentes a um museu.

Another mistake which is made, or is likely to be made, is in forming vast collections of technical objects, the value and interest of which must rapidly pass away. (...) the machines being too large to be got into the Museum should be shown in the form of models or diagrams.

(...) If it were to be a permanent Museum, ten years would hardly elapse before its contents would become obsolete, owing to the progress of invention. Either, then, the Museum would have to be constantly expanded so as to contain the new alongside of the old, or else the new would have to push out the old. In the latter case the Museum would approximate to a shop, or at best to the periodic exhibitions of which we have so many, and which are of a different character and purpose from the permanent typical collections which we call Museums. (...)

Then, again, if anybody wants to learn how things are made, it can only be done by visiting the factories themselves and seeing the real work in progress.<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> Cf. BREFE, 2005, op. cit.

<sup>110</sup> JEVONS, 1883, op. cit., 66-69. Tradução: Outro erro que é feito, ou susceptível de ser feito, é na formação de vastas coleções de objetos técnicos, o valor e o interesse destes passa rapidamente. (...) As máquinas são muito grandes para serem levadas para o Museu devendo ser apresentadas na forma de modelos ou diagramas. (...) Se fosse para ser um museu permanente, 10 anos não chegariam a decorrer



No caso brasileiro era comum que o edifício do museu abrigasse também outras instituições ou pelo menos possuísse salões onde diversas sociedades e associações realizassem suas reuniões e assembleias periódicas. No Museu Paranaense, o edifício que foi reformado para servir de museu contava em seu projeto com diversos espaços para órgãos da administração pública provincial; no Museu Nacional havia uma dezena destas instituições funcionando, além das aulas de música do conservatório.

Uma destas instituições era a Associação Auxiliadora da Indústria Nacional criada em 1831 e que desde sua fundação funcionava numa das salas do andar térreo do Museu Nacional, tendo como um dos principais objetivos incentivar e apoiar a produção agrícola do país. Além das assembleias periódicas que realizava, contava com um salão com máquinas e equipamentos agrícolas para serem visitados e copiados pelos interessados. Era recorrente nas atas da associação o desejo de ter um edifício próprio para se organizar um grande museu de máquinas exatamente no modelo do *Musée des Arts et Métiers*, mas os poucos recursos e o bom relacionamento da associação com a direção do Museu Nacional sempre adiaram este projeto.

Na década de 1870, no entanto, esta situação começou a mudar. Os espaços do museu se tornavam insuficientes na medida em que cresciam as coleções e o salão ocupado pelas máquinas agrícolas passou a ser requisitado pelo diretor do museu, o que resultou na mudança de sede da Associação em 1876, que continuou buscando um lugar para constituir o seu museu de máquinas e equipamentos.

A Sociedade via-se impossibilitada de continuar a celebrar suas sessões no pavimento térreo do Museu Nacional, não só pela impropriedade do lugar, como também pelas constantes solicitações que daquela sala fazia o respectivo estabelecimento, que dela muito necessitava.

Assim, pois, o Conselho resolveu tomar uma providência que fizesse cessar tão desagradável situação, o que motivou a mudança da Sociedade para a casa da rua Larga de S. Joaquim, n. 187.<sup>111</sup>

---

antes o seu conteúdo viria a ser obsoleto, devido ao progresso da invenção. Ou, então, o museu teria de ser constantemente expandido de modo a incluir o novo ao lado do velho, ou então o novo teria de empurrar o velho. Neste último caso, o Museu se aproximaria a uma loja, ou na melhor das hipóteses das exposições periódicas das quais temos tantas, e que são de natureza e propósito diferente das coleções permanentes que tipicamente chamamos de Museus. (...) Então, novamente, se alguém quiser aprender como as coisas são feitas, isso só deve ser feito visitando as próprias fábricas e vendo o verdadeiro trabalho em andamento.

<sup>111</sup> Relatório dos trabalhos da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional. **O Auxiliador da Indústria Nacional**. Rio de Janeiro, p. 339, (1876).

O importante a ser destacado neste fato é que no momento em que a falta de espaço se manifestou e foi necessário fazer opções por tipos de acervos, o preterido foi a coleção de máquinas agrícolas e industriais, prevalecendo naquele momento o crescente acervo antropológico e de fósseis “antediluvianos”. Esta opção parecia então estar de acordo com o pensamento museológico daquela época.

Um museu de máquinas ainda chegou a ter sua construção iniciada pela Associação Auxiliadora da Indústria Nacional, mas depois de alguns anos sem que o edifício fosse finalizado, o mesmo acabou em ruínas e grande parte dos equipamentos e máquinas agrícolas e industriais se perdeu.

Um último ponto que gostaríamos de destacar no texto de William Jevons<sup>112</sup> é a classificação que ele faz dos tipos de museus existentes. Para ele, haveria seis categorias: os *Standard National Museum*, cujo acervo consistiria em tudo sobre a história natural do país e do mundo; os *Popular Museums* e *Provincial Museums* que se confundiriam na prática, constituindo-se a partir de coleções sobre temas regionalizados e através de ampla participação popular; os *Special Museums* que seriam coleções sobre temas específicos, como, por exemplo, um museu de numismática, de vestimentas, etc.; os *Educational Museums*, grupo no qual estariam os museus escolares ou acadêmicos em seus diversos níveis, com acervos que servissem a determinada proposta educacional; e por fim os *Private Museums*, que, como o próprio nome sugere, seriam os museus e coleções particulares, nem sempre abertos ao público.

Se observarmos o panorama museal brasileiro da segunda metade do século XIX, encontramos exemplificações de todos estes modelos. O *Standard National Museum* seria, sem dúvida, o Museu Nacional com seu eclético, universal e enciclopédico – ainda que diminuto – acervo; tínhamos no Rio de Janeiro, um *British Museum* em miniatura.

Na categoria de *Popular Museums*, o exemplo mais significativo talvez seja o Museu Paranaense, que mantinha estreita relação com a população local. Nele ocorriam bailes de carnaval, concertos beneficentes (muitos inclusive para angariar recursos para o próprio museu), festas familiares, enfim, era um ponto de encontro da sociedade curitibana. Além disso, rotineiramente o museu tinha seu acervo acrescido por doações populares de objetos de todos os tipos, desde peles de cobras até retratos em óleo sobre

---

<sup>112</sup> JEVONS, 1883, op. cit., p. 75-77.

tela, e tudo era recebido e relatado nos meios de comunicação, enaltecendo os nomes dos doadores, o que incentivava novas doações.

O Museu Paranaense, o Museu Goeldi, o Museu do Ginásio Pernambucano e o Museu Botânico do Amazonas também poderiam ser incluídos na categoria de *Provincial Museums*. Neles, predominavam as riquezas locais e nenhum esforço era feito para incorporar múmias egípcias ou antiguidades greco-romanas. O Museu Paranaense talvez tivesse um acervo mais eclético, resultado das muitas doações de imigrantes que ali se estabeleceram e era comum aparecer no museu moedas antigas de outros países, sapatos chineses, e outros objetos curiosos que encontramos nas intermináveis listas de doações feitas pela população, mas tais objetos estavam relacionados com a diversidade cultural daquela sociedade que o museu representava.

Os *Special Museums*, talvez os menos representados no caso brasileiro, também poderiam ser identificados. Cabe mencionar aqui o próprio Museu Botânico do Amazonas, especializado na flora regional. Além deste identificamos o Museu Nacional Escolar, criado no Rio de Janeiro a partir de uma coleção de objetos relacionados à educação e o próprio Museu Paulista, que nos primeiros anos do século XX se especializou na construção de uma narrativa paulista da história nacional.

Na categoria de *Educational Museums*, destacamos os museus anatomo-patológicos das faculdades de medicina do Rio de Janeiro e da Bahia, o Museu do Ginásio Pernambucano, o Museu do Instituto dos Surdos-Mudos no Rio de Janeiro e o Museu de Mineralogia da Escola de Minas. Poderíamos citar aqui uma infinidade de exemplos, mas como destacamos no início, estas coleções tinham finalidades didáticas e não museais por si só.

Por fim, na categoria de *Private Museums* identificamos uma infinidade de coleções particulares, muitas delas usadas inclusive com finalidade comercial, como o Museu do Dr. Ribeiro que funcionou por muitos anos no Rio de Janeiro, transferindo-se para o Ceará na década de 1880.

Deste modo, podemos concluir que o panorama museal brasileiro não se diferenciava muito do que existia na Europa no século XIX, levando-se em consideração, é claro, o quadro extremamente reduzido com relação à dimensão e à quantidade dos nossos museus, ainda mais quando considerado o tamanho do território brasileiro.

Na última década do século XIX, George Goode, enquanto secretário do *Smithsonian Institution*, publicou o artigo *The Principles of Museum Administration* (Os princípios de Administração dos Museus), texto no qual, na forma de tópicos e comentários reflete algumas práticas adotadas pela museologia norte-americana. Cabe ressaltar que, em geral, os museus brasileiros mantinham na época estreito relacionamento com o *Smithsonian Institution*, como pode ser observado nas correspondências existentes nos arquivos do Museu Nacional, do Museu Goeldi e do Museu Paulista, principalmente.

Logo no início, o autor apresenta uma definição de museu que nos permite refletir sobre algumas mudanças que estavam ocorrendo no campo museal.

A Museum is an institution for the preservation of those objects which best illustrate the phenomenon of nature and the works of man, and the utilization of these for the increase of knowledge and for the culture and enlightenment of the people.<sup>113</sup>

Se até então os museus tinham como principais atividades a pesquisa e classificação dos espécimes naturais, segundo George Goode, estas atividades passaram para um campo secundário depois da preservação – e conseqüentemente guarda – destes objetos. O que poderia parecer uma questão irrelevante, relacionada talvez a um estilo de redação, refletia na verdade uma nova compreensão do conceito de museologia, ou seja, os museus – e não qualquer outro tipo de instituição – é que passavam a apresentar as condições de guarda e preservação dos acervos, permitindo a pesquisa destes e conseqüentemente a instrução da população; as técnicas museológicas tornavam-se um fazer indispensável para a realização da pesquisa científica.

Observa-se também no texto de George Goode uma preocupação com a definição das práticas museológicas que, segundo ele, poderiam ser aplicadas em diferentes instituições. Nesta linha de raciocínio, o autor primeiro diferencia o museu das exposições e feiras que eram realizadas no período.

The Museum differs from the Exposition or Fair both in aims and in method.

---

<sup>113</sup> GOODE, George Brown. *The Principles of Museum Administration*. In: MUSEUMS ASSOCIATION. **Report of Proceedings with the papers read at the Sixth Annual General Meeting**. Londres: Dulau and Co., 1895. p. 71. Tradução: Um museu é uma instituição para a preservação dos objetos que melhor ilustram os fenômenos da natureza e as obras do homem, bem como a utilização destes para o aumento do conhecimento e para a cultura e esclarecimento do povo.

The Exposition or Exhibition and Fair are primarily for the promotion of industry and commerce; the Museum for the advancement of learning.<sup>114</sup>

Em seguida, menciona a existência dos *Temporary Museums* (Museus Temporários), que seriam exposições realizadas “*in accordance with Museum principles*”,<sup>115</sup> mas que durariam um tempo limitado, com um acervo que poderia pertencer ou não ao museu. Ou seja, o autor já diferenciava as grandes exposições industriais comuns na época, das exposições museológicas de limitada duração, geralmente temáticas, que hoje chamamos de temporárias (quando realizadas no próprio museu) ou itinerantes (quando são levadas para vários museus ou espaços alternativos sucessivamente). Diferenciava também os Museus de Arte das Galerias de Arte, que apesar de trabalharem com uma mesma tipologia de objetos, adotavam sistemas de administração diferentes.

Outro ponto que corrobora para esta compreensão da museologia enquanto um fazer específico é o fato de George Goode deixar claro que “*The Zoological Park, the Botanical Garden and the Aquarium, are essentially Museums*”<sup>116</sup>, sendo possível e desejável aplicar os princípios administrativos da museologia a estas instituições.<sup>117</sup>

No que se refere à tipologia de museus, o autor retomou a proposta de William Jevons e acrescentou uma classificação por tipos de coleções, identificando assim Museus de Arte, Históricos, Antropológicos, de História Natural, Tecnológicos ou Industriais, Comerciais e, por fim, Nacionais (que seriam os museus com as coleções chamadas universais).

Esta especificação por coleções refletia uma tendência à especialização dos museus tanto em relação às temáticas quanto aos acervos, e permitia não só a formação de museus com acervos específicos, como a setorização interna dos museus existentes.

No caso brasileiro, podemos estabelecer um paralelo com o pensamento de George Goode em dois aspectos. O primeiro se refere a questão das exposições museológicas diferenciadas das exposições industriais.

---

<sup>114</sup> Idem, Ibidem, p. 72. Tradução: O Museu difere da exposição ou feira, tanto em objetivos quanto no método. A Exposição ou Exibição e Feira são principalmente para a promoção da indústria e do comércio; o Museu para o avanço da aprendizagem.

<sup>115</sup> Idem, Ibidem, p. 74.

<sup>116</sup> Idem, Ibidem, p. 74. Tradução: Parques Zoológicos, Jardins Botânicos e Aquários, são essencialmente Museus.

<sup>117</sup> Desde o século XVIII, a proximidade dos zoológicos e jardins botânicos com os museus era nítida devido às questões científicas inerentes aos museus de História Natural. Esta relação no entanto se diluiu ao longo do século XX sendo retomada no Brasil apenas nos últimos anos devido às mudanças na legislação. Mesmo assim ainda existe hoje grande resistência dos zoológicos e jardins botânicos em assumirem que adotam práticas museológicas.

Em setembro de 1861, com o pretexto de comemorar o aniversário de independência do Brasil, foi inaugurada no Museu Nacional, pelo naturalista Manoel Ferreira Lagos, uma exposição de produtos do Ceará que haviam sido coletados pela expedição da Comissão Científica do Império. Esta comissão – que tinha como uma das principais finalidades recolher espécimes naturais e industriais para as coleções do Museu Nacional –, desacreditada devido aos inúmeros insucessos e criticada por desperdiçar recursos públicos com tão poucos resultados, havia proposto e organizado uma exposição que durou pouco mais de uma semana, para tentar mostrar alguns resultados dos trabalhos realizados.

A exposição, apesar de sua pequena dimensão (apenas um dos salões do Museu Nacional) foi pensada como uma mostra de produtos naturais com potencial de exploração econômica e de artefatos produzidos pela população que pudesse mostrar seus hábitos e costumes. Seguiu de certa forma um modelo muito mais voltado para as exposições industriais do que para uma exposição museológica, mas, naquele momento, cumpriu sua função, atraindo um público significativo.

Feliz e patriótica foi a ideia que teve o Sr. Dr. Manoel Ferreira Lagos, de solenizar o aniversário da independência do Império com uma pequena exposição de produtos naturais e artificiais por S. S. trazidos da província do Ceará.

Em uma das salas superiores do museu nacional, assestou o Sr. Dr. Lagos, inexpugnáveis baterias para aniquilar a incredulidade daqueles que combatem o pensamento de podermos figurar entre as demais nações na grande festa industrial, a que a Inglaterra convida o mundo civilizado.

O merecimento do penoso trabalho a que se deu o inteligente membro da comissão científica, não consiste unicamente em haver alcançado um tão grande número de objetos, senão também em os ter colecionado com sistema e preceito para serem discriminados à primeira vista.<sup>118</sup>

Vinte anos mais tarde, era inaugurada no mesmo museu, a Exposição Antropológica, já comentada anteriormente, com uma proposta totalmente distinta. Não era uma mostra de produtos do país e nela não havia nenhuma intenção comercial. Observamos então uma nítida mudança de concepção museológica de exposição, mas que não parece ter sido acompanhada na época por outros museus, nem mesmo ter tido continuidade no próprio Museu Nacional, no qual, após o término da exposição, cada diretor se concentrou no trabalho de pesquisa e catalogação dos objetos doados ao

---

<sup>118</sup> Crônica da Quinzena. **Revista Popular**. Rio de Janeiro, p. 382, (julho a setembro de 1861).

museu para a exposição, retomando o modelo expositivo estável (hoje chamado de “longa duração”).

Em resumo, apesar de ser de conhecimento dos diretores de museus brasileiros as práticas relacionadas às exposições temporárias e itinerantes, elas foram pouco empregadas nos nossos museus até o final do século XIX e início do século XX.

O segundo aspecto importante mencionado por George Goode é o surgimento de uma especialização de coleções e museus, que vão dar origem aos *museus temáticos*. Em que pese termos alguns museus nesta categoria anteriores à década de 1890, como o Museu Botânico do Amazonas, o Museu Nacional Escolar dentre outros, os principais exemplos brasileiros deste tipo de museu surgiram no século XX. A partir de 1917, Affonso Taunay, a frente do Museu Paulista, promoveu sensíveis mudanças para transformá-lo num museu histórico; no Rio de Janeiro, no ensejo das comemorações do centenário da independência, foi criado por Gustavo Barroso o Museu Histórico Nacional; o Museu de Belas Artes só foi inaugurado como tal em 1937.

Observamos uma tendência tardia na criação de museus especializados se compararmos o campo museal brasileiro com o europeu ou norte-americano. Ou seja, se por um lado desde o início do século XIX, quando foram aqui implantados os primeiros museus brasileiros, estivemos acompanhando a vanguarda do modelo museal europeu e norte-americano (ainda que em escala reduzida), por outro lado, a partir da década de 1880, o campo museal brasileiro parece ter estagnado num modelo não mais *moderno* de museu, situação que só foi rompida na década de 1920. Parece haver neste espaço de quarenta anos uma letargia museal uma vez que se observam e desejam as novas práticas museológicas, mas estas não são colocadas efetivamente em prática no cotidiano dos museus já existentes.

Sobre as práticas museais e seus atores, ou seja, aqueles profissionais que atuam nos museus, cabe destacar o texto de William Flower intitulado *Modern Museum*, onde ele estabeleceu as características do museu do futuro e o perfil desejável para os seus curadores.

Though the first duty of museums is, without question, to preserve the evidence upon the history of mankind and the knowledge of science is based, any one acquainted with the numerous succession of essays, addresses, lectures and papers, which constitute the museum literature of the last thirty years, must recognise the gradual development of the conception that the museum of the future is to have for its complete ideal, not only the simple preservation of the objects contained in it,

but also their arrangement in such a manner as to provide for the instruction of those who visit it. The value of a museum will be tested not only by its contents, but by the treatment of those contents as a means of the advancement of knowledge.<sup>119</sup>

Nesta linha de análise observamos que o autor concebia o museu para além das atividades de pesquisa científica e identificava a necessidade de profissionais com competências mais amplas, inclusive manuais e artísticas.

One great difference between the work of the curator of an art museum and that of one devoted to what are called natural history subjects, is that in the case of the former the specimens he has to preserve and exhibit come into his hands very nearly in the condition in which they will have to remain. (...) A properly-mounted animal or a carefully-displayed anatomical preparation is in itself a work of art, based upon a natural substratum.<sup>120</sup>

William Flower ressaltava ainda as “condições morais” necessárias ao curador, que iam desde a assiduidade e pontualidade no trabalho até a capacidade de exercer uma gestão conciliatória, preocupação que revela as constantes disputas entre os cientistas.

Este novo perfil desejado refletia as mudanças do próprio conceito de museu, chamado por William Flower de “*new museum ideas*”. Quando os museus deixaram de concentrar suas atividades na pesquisa científica ficaram mais evidentes as outras atividades relacionadas à gestão, conservação, preservação, catalogação museológica (não aquela relacionada aos aspectos científicos do espécime), museografia e educação em museus. Não que estas funções não fossem exercidas pelos museus até então, mas não eram tão visíveis quanto passam a ser a partir do século XX. Outro ponto importante mencionado pelo autor foi a necessidade de adaptação dos museus constituídos no antigo modelo e que no final do século XIX precisavam se adaptar às

---

<sup>119</sup> FLOWER, William Henry. **Essays on Museums and other subjects connected with Natural History**. Londres: Macmillan and Co. 1898, p. 31. Tradução: Embora a primeira obrigação dos museus seja, sem dúvida, a preservação das evidências sobre a história da humanidade e do conhecimento no qual a ciência se baseia, qualquer um familiarizado com a sucessão de numerosos ensaios, palestras e artigos, que constituem a literatura sobre museus dos últimos trinta anos, deve reconhecer o gradual desenvolvimento da concepção de que o museu do futuro tem que ter uma ideia completa, não apenas da simples preservação dos objetos contidos nele, mas também sua disposição de modo a proporcionar a instrução de quem o visita. O valor de um museu vai ser testado não só por seu conteúdo, mas pelo tratamento desses conteúdos como um meio de avanço do conhecimento.

<sup>120</sup> Idem, Ibidem, p. 32. Tradução: Uma grande diferença entre o trabalho do curador de um museu de arte e de um dedicado aos chamados temas de história natural, é que, no caso do primeiro os espécimes que ele tem que preservar e expor entram em suas mãos quase na condição em que eles terão de permanecer. (...) Um animal devidamente montado ou uma preparação anatômica cuidadosamente apresentada é em si uma obra de arte, baseada num substrato natural.



novas concepções museais, alterando, inclusive, as estruturas físicas, edificadas, então existentes.

No caso brasileiro, a adoção de um novo modelo museal pode ser claramente observado no Museu Paulista a partir da gestão de Affonso Taunay e no Museu Histórico Nacional como já foi discutido neste capítulo.

Uma vez delineado o panorama no qual estavam inseridos os museus brasileiros entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX, observamos que as preocupações museais mais imediatas, orbitavam em torno de duas questões principais: as coleções e os edifícios. Neste sentido, o próximo capítulo será dedicado ao modo como se formaram as coleções destes museus e suas características.

## CAPÍTULO 2 – A formação das coleções museais brasileiras

O que é um museu? A ingenuidade da pergunta contrasta com o academicismo e a profunda complexidade que caracterizam uma tese de doutorado. Seria facilmente respondida pela quase totalidade dos seres humanos que habitam o nosso planeta, e quase todos também concordariam ser o museu, uma instituição importante, mesmo que nunca tenham adentrado em um.

Em nossa sociedade temos a impressão de que os Museus sempre existiram e que sempre cumpriram uma importante função social como ponte entre o passado e o futuro. Esta onipresença atemporal, que uniria o templo das musas aos *happenings* da arte contemporânea dos atuais museus, é, no entanto, desconstruída na medida em que nos aproximamos do nosso objeto de estudo.

Um primeiro olhar mais atento nos mostra um leque de variações sobre um mesmo tema. Ainda que o viés histórico seja inerente aos museus, uma vez que todos eles operam com objetos já elaborados<sup>1</sup>, pertencentes, portanto, ao passado por mais próximo que este esteja – incluindo os *happenings* que só podem ser conhecidos e compreendidos após realizados –, existe uma grande variedade de *tipos* de museus. Museus históricos, de arte, de ciência e tecnologia; museus nacionais, coloniais, regionais; museu da moda, da aviação, do móvel popular; museu da língua portuguesa, do futebol; museu da guerra e de suas conseqüências; museus-casa, casas-museu. Enfim, poderia aqui enumerar uma grande variedade de museus.

Um segundo olhar através do tempo nos mostra como o vocábulo museu foi e vem sendo apropriado por diferentes culturas para designar instituições por vezes tão diferentes entre si, que custamos a acreditar que elas possuam características em comum. Talvez isso aconteça pela própria associação da palavra museu ao templo das musas que, por ser este último um conceito muito amplo, permite igualmente amplas conotações. Se compreendermos os atuais centros culturais como espaços de manifestações das artes plásticas, da poesia, do teatro, da história, da música, da dança e da ciência, que diferenças haveria com relação ao templo das musas?

Existem ainda algumas questões fundamentais que acompanham o museu. Uma delas é a associação a uma coleção, ou como preferimos nos referir no Brasil, ao acervo

---

<sup>1</sup> Cf. MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a expansão museológica e o conhecimento histórico. In: **Anais do Museu Paulista. História e Cultura Material**. Vol. 2. São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1994, p. 20.

do museu. Trago então uma reflexão clássica de Ulpiano Menezes que bem ilustra a questão:

Estas considerações levam ao exame da questão trazida à baila, entre nós, com certa reiteração: é possível museu sem acervo?

Creio que a pergunta esteja mal formulada e a polissemia do termo justificaria a inclusão de instituições sem acervo, como centros culturais, espaços interativos, etc., mas seria como perguntar: existe mula sem cabeça? Existe e pode até mesmo soltar fogo pelas ventas. No entanto, se o papel de mula tiver ainda utilidade, é duvidoso que, sem cabeça, a mula possa executá-lo a contento. E se o papel de mula for importante para a sociedade, com a mula sem cabeça alguma coisa ficaria faltando. A pergunta correta, pois, deveria ser: há ainda, relevância e utilidade, entre nós, no papel que possam desempenhar museus com acervos? A resposta é francamente positiva.<sup>2</sup>

Para Ulpiano Menezes, a questão não é a existência ou não de acervos, e sim, a pertinência, entre nós, da existência da instituição museal com acervos entre nós. Devemos considerar ainda a existência de patrimônios intangíveis como a língua portuguesa, as manifestações culturais e os fenômenos científicos, para citar alguns exemplos de acervos que constituem museus mesmo sem possuir uma existência palpável.

Quando caminhamos hoje pelas salas de exposição de alguns museus brasileiros surgidos no final do século XIX e início do século XX, em meio a recursos expositivos mais ou menos modernos – relacionados diretamente aos investimentos humanos, políticos e financeiros que são disponibilizados – observamos um pouco do acervo acumulado ao longo do tempo; apenas um pouco, pois sabemos que a maior parte dele está hoje guardada nas respectivas Reservas Técnicas, aguardando o momento propício para serem expostos novamente.

O Museu Nacional abriga hoje aproximadamente 20.000.000 de objetos, enquanto o Museu Goeldi, algo em torno de 4.500.000. Os museus históricos, ou que assim se transformaram ao longo do tempo, contam com as seguintes ordens de grandeza: o Museu Paranaense, aproximadamente 400.000 objetos; o Museu Paulista, 125.000 itens incluindo documentos históricos; e o Museu Histórico Nacional, quase 350.000 objetos, muitos deles provenientes do Museu Nacional. Cabe ressaltar ainda que o acervo de história natural do Museu Paulista foi transferido em 1941 para o atual

---

<sup>2</sup> MENEZES, 1994, op. cit., p. 12.

Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo, que conta hoje com mais de 10.000.000 de objetos.<sup>3</sup>

Cada um destes objetos tem sua própria história descrita com maior ou menor profundidade nos respectivos campos de suas fichas de catalogação. Algumas histórias são épicas, como o meteorito de Bendegó, que levou cinquenta anos para chegar ao museu e para o qual precisou ser construído um ramal férreo. Outras são curiosas, como o jacaré empalhado caçado pelo imperador D. Pedro I num pântano que existia na Quinta da Boa Vista. Há ainda as equivocadas, como os restos fósseis de um megatério coletado e montado como um mastodonte; ou as heroicas, como a lança que matou Solano Lopez. Dentre tantas histórias, muitos objetos chegaram ao museu pelos caminhos mais diversos, como os arcos e flechas coletados pelos viajantes do Museu Paulista após estes terem sido atacados pelos índios durante uma expedição; alguns chegaram de forma mais pacífica, por várias doações que mais satisfiziam o ego dos doadores do que as necessidades dos museus. Muitos vieram de bem perto, como as aves aquáticas oriundas da Casa de História Natural que, conta a lenda, eram caçadas da própria janela do museu, enquanto outros vinham de longe, tanto no tempo quanto no espaço, como as múmias egípcias, as plantas chinesas, os insetos da Austrália e as amostras da lava do Vesúvio. Este mosaico de diferentes origens e tipos de objetos é que pretendemos analisar aqui, através dos modos de aquisição adotados pelos diferentes museus surgidos no século XIX.

### **Dádivas: a arte de dar e receber objetos e coleções.**

Segundo Margaret Lopes<sup>4</sup>, são incertas as informações de que dispomos sobre os primeiros objetos que constituíram o núcleo do Museu Nacional em 1818, podendo-se afirmar apenas que contava com alguns exemplares remanescentes da Casa dos Pássaros e com uma coleção de mineralogia que pertencia a Real Academia Militar, conhecida como “Coleção Werner”, adquirida na Alemanha provavelmente em 1805, contando

---

<sup>3</sup> Os dados do Museu Paulista, do Museu Goeldi, do Museu Paranaense e do Museu de Zoologia foram extraídos dos sítios eletrônicos institucionais em 27/08/2014, respectivamente: [www.mp.usp.br](http://www.mp.usp.br), [www.museu-goeldi.br](http://www.museu-goeldi.br), [www.museuparanaense.pr.gov.br](http://www.museuparanaense.pr.gov.br), e [www.mz.usp.br](http://www.mz.usp.br). Os dados referentes ao Museu Nacional e ao Museu Histórico Nacional foram retirados da seguinte publicação: SECRETARIA de Estado de Cultura do Rio de Janeiro. **Museus RJ: um guia de memórias e afetividades**. Rio de Janeiro: A Secretaria, 2013.

<sup>4</sup> LOPES, Maria Margareth. **O Brasil descobre a pesquisa científica. Os museus e as ciências naturais no século XIX**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; Brasília: Editora da UnB, 2009. p. 27-29.

com 3.326 amostras, mas que teria sido aumentada antes de chegar ao Museu Nacional. Outros autores como Mário Chagas<sup>5</sup> também reafirmam esta origem das coleções.

Observando o decreto de criação do Museu Nacional em 1818, vemos que o objetivo de tal estabelecimento era reunir objetos de “ciências naturais” que pudessem “ser empregados em benefício do comércio, da indústria e das artes”<sup>6</sup>, o que estava em concordância com as primeiras coleções recolhidas. Ainda que por “ciências naturais” se compreendesse uma gama muito variada de espécimes, parecia estar claro o tipo de objetos que seriam recolhidos ao Museu Nacional.

Mas o mesmo não ocorreria necessariamente com as demais aquisições. Em 1823, na fala de abertura da Assembleia Geral do Império, D. Pedro I dava as seguintes notícias sobre o Museu Nacional:

Reparou-se a Casa do Museu, enriqueceu-se muito com minerais, e fez-se uma Galeria com excelentes pinturas, umas, que se compraram, outras, que havia no Tesouro Público, e outras Minhas, que lá Mandei colocar.<sup>7</sup>

Neste pequeno trecho do discurso, encontramos as características que iriam nortear o acervo do Museu Nacional ao longo dos anos. Ao lado dos espécimes de ciências naturais passaríamos a encontrar uma grande diversidade de objetos históricos e artísticos que iriam diversificar o acervo do então Museu Real transformando-o numa instituição cosmopolita, bem ao modelo dos museus nacionais dos países europeus e com forte interveniência do Estado, corporificada neste caso, na figura do Imperador.

Segundo Regina Abreu,

Os “museus nacionais” deveriam, pois, cumprir dupla função: de guardiões da memória nacional e de difusores de protótipos de Estado e de nação que precisavam ser construídos. O projeto museal caminhava, pois, *pari passu* com o projeto nacional. A criação de museus se dava no contexto de uma agenda onde a construção do Estado e fundamentalmente da nação eram os objetivos primordiais (...) Os museus deveriam servir como coadjuvantes neste processo de implantação do moderno e do nacional<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> CHAGAS, Mário de Souza. **A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro**. Rio de Janeiro: MinC/Ibram, 2009. p. 65.

<sup>6</sup> BRASIL. Decreto de 6 de Junho de 1818. Cria um Museu nesta Corte, e manda que ele seja estabelecido em um prédio do Campo de Sant’Anna que manda comprar e incorporar aos próprios da Corte. **Coleção das Leis do Brasil de 1818**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1890. p. 60.

<sup>7</sup> **Império do Brasil. Diário do Governo**. Rio de Janeiro, p. 483 (05/05/1823)

<sup>8</sup> ABREU, Regina. Transbordamentos do nacional: vestígios de memórias coletivas nos museus fluminenses. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano (orgs.). **Museus nacionais e os desafios do contemporâneo**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2011, pp. 76-77.

As pinturas, em sua maioria retratos e representações de feitos históricos, iriam então se harmonizar com os animais taxidermizados e com as amostras de minerais numa espécie de “decoração científica” do museu.

Cabe ainda uma observação com relação à origem destas pinturas: as primeiras foram compradas, ou seja, deliberadamente escolhidas por algum agente do governo; as segundas foram transferidas para o museu, onde certamente teriam maior visibilidade; e as últimas, pertencentes ao próprio imperador, foram colocadas por sua simples decisão, misturando o público com o privado, uma vez que as obras não foram doadas ao museu, sendo ali apenas expostas.<sup>9</sup>

Observamos então que no acervo do Museu Nacional conviveram a modernidade – através da construção de um mostruário das riquezas naturais do país – com a própria construção nacional, através dos objetos históricos que foram sendo aos poucos incorporados pela ação do Estado, centralizada na figura do Imperador. Ao mesmo tempo, o museu seria um “templo de civilização” onde poderiam ser apreciados exemplares das mais distintas culturas do planeta, proporcionando a instrução da população inculta que, na primeira metade do século XIX, ainda estava bem afastada das portas do museu.

Com os poucos recursos humanos e financeiros que o Museu Nacional dispunha, a aquisição de novos espécimes e coleções através da compra era praticamente impossível. Além do mais, tendo como objetivo colecionar exemplares dos três reinos da natureza brasileira, a forma mais eficiente de fazê-lo era através da coleta *in loco* destes objetos, o que implicava em longas, demoradas e dispendiosas excursões científicas. Desta forma os diretores do Museu viam-se totalmente impossibilitados de completar suas coleções através da aquisição seletiva por compra ou coleta.

Eram igualmente raras no Brasil a existência de significativas coleções bem montadas e classificadas em propriedade de particulares que pudessem ser doadas ao museu pela boa ação de seus detentores ou mesmo deixadas como legado após a morte destes.

As poucas riquezas que o museu possuía consistiam em exemplares comumente coletados em grandes quantidades pelo Brasil afora por uma infinidade de viajantes naturalistas estrangeiros a serviço de seus respectivos museus, cujas coleções eram

---

<sup>9</sup> O destino dessas pinturas foi mencionado publicamente em 1835, após a morte Dom Pedro I, através de uma declaração escrita por ele, onde este deixava claro que doava ao Museu Nacional todos os bens que ali houvessem com seu nome, exceto os quadros e o Navio Chinês (brinquedo de corda que hoje se encontra no Museu Histórico Nacional). Cf. **Correio Oficial**. Rio de Janeiro, p. 125, (04/08/1835).

muito mais completas que as enviadas por eles ao Museu Nacional para cumprimento de uma determinação legal.

Em 1870, Ladislau Netto, ao escrever um esboço histórico sobre as primeiras décadas do museu, lembrava a decisão do Ministro dos Negócios do Império, no sentido de obrigar os naturalistas viajantes estrangeiros a deixarem parte do material coletado para o Museu Nacional, e os nomes de alguns importantes naturalistas daquele período, que, segundo ele, contribuíam para a formação das primeiras coleções do Museu Nacional.

O ministro desta pasta [Negócios do Império], naquele tempo, José Bonifácio de Andrada e Silva, (...) no propósito de ampliar as coleções do Museu brasileiro, dirigiu-se a todos os naturalistas que se achavam no Brasil, conjurando-os a auxiliarem esta importante instituição e prometendo-lhes em ressarcimento de seus serviços o apoio eficaz das autoridades de todas as paragens por onde tivessem de passar no interior do país.

De tão útil medida não podia deixar de resultar amplas vantagens e fecundos resultados.

O barão de Langsdorff, (...) foi o primeiro em aquiescer a esta justa reclamação. À sua liberalidade deve o nosso Museu, não só muitos objetos curiosos, colhidos por ele no interior do Brasil, como ainda a sua própria coleção mamalógica e ornitológica da Europa.

Natherer, fundador do Museu brasileiro em Viena d'Austria, (...) e seu companheiro de exploração na província de Mato Grosso, o naturalista brasileiro, Antonio Luiz Patrício da Silva Manso; o naturalista Besche, de Hamburgo; o viajante Paoli; Roque Schüch, subvencionado pelo governo, a título de bibliotecário da imperatriz D. Leopoldina e, sobretudo o Dr. Sellow, (...); são nomes para sempre associados aos produtos naturais com que foram enriquecidos naqueles tempos as coleções do Museu Nacional.<sup>10</sup>

Tendo os museus estrangeiros coleções muitas vezes mais ricas que as nossas, adquirir objetos pela permuta com estas instituições internacionais – prática comum aos museus europeus e norte-americanos – também não era uma alternativa acessível ao nosso museu.

As únicas possibilidades de ampliação das coleções vinham ou das contribuições compulsórias feitas pelos naturalistas viajantes estrangeiros, que muitas vezes recebiam inclusive subvenções do próprio governo brasileiro, ou das doações aleatórias e esporádicas que o museu passou a incentivar e receber. Neste contexto, em 1824, Dom Pedro I encomendou um retrato seu para que fosse colocado no Gabinete de

---

<sup>10</sup> NETTO, Ladislau (1838-1894). **Investigações históricas e científicas sobre o Museu Imperial e Nacional do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Instituto Filomático, 1870, p. 33.

Mineralogia do Museu<sup>11</sup>; no ano seguinte, o presidente da província do Pará enviou objetos de história natural da região<sup>12</sup>; em 1838, o governo comprou um dromedário e algumas medalhas para o museu<sup>13</sup>. Cabe ressaltar, ainda, na primeira metade do século XIX, a realização de algumas poucas excursões feitas por funcionários do Museu Nacional, mas naturalmente limitadas com relação à coleta de espécimes.

Um exaustivo detalhamento destas aquisições foi feito por Margaret Lopes<sup>14</sup>, destacando igualmente a participação dos naturalistas estrangeiros na formação das primeiras coleções do museu. Ainda que inadequado para o museu que se pretendia nacional, tal processo de aquisição, resultou num grande crescimento das coleções. Segundo a autora,

Assim é que encontramos nas décadas de 1820 a 1840, como já vimos, não um conjunto de coleções abandonadas, nem tampouco um museu vazio como imaginaram alguns. Mas sim seus diretores às voltas com os trabalhos de curadoria dos produtos.<sup>15</sup>

O que poderia parecer um acervo totalmente desconexo, uma coleção de objetos de todos os tipos reunidos nos moldes de um imenso gabinete de curiosidades, foi aos poucos tomando forma e coerência pelas mãos destes primeiros profissionais de museus brasileiros. O projeto inicial de um mostruário das riquezas naturais e da civilidade da nação encontrava caminhos próprios que, a meu ver, enriqueciam a proposta original na medida em que a adaptava às circunstâncias políticas, econômicas e museais características daquelas décadas, no Brasil e no mundo, tornando viável a própria sobrevivência do museu. Esta construção museal, se por um lado respondia às pressões de uma realidade internacional, por outro lado teve como resultado a definição de um modelo de museu no qual as futuras instituições brasileiras iriam adotar por exemplo. Para Margaret Lopes, estaria na formação do acervo o delineamento das características dos museus.

(...) é possível identificar na realidade concreta desses objetos a ideia do museu universal, de caráter metropolitano, construído em moldes europeus, que almejava ser completo sim, mas de coleções que representassem o mundo todo, tais quais os museus das nações civilizadas, entre a quais nos almejávamos incluir. (...)

Nessa fase inicial do museu, suas coleções parecem também confirmar a máxima de George Brown Goode – o grande organizador dos

---

<sup>11</sup> Cf. **Império do Brasil. Diário Fluminense**. Rio de Janeiro, p. 511, (24/11/1824).

<sup>12</sup> Cf. **Império do Brasil. Diário Fluminense**. Rio de Janeiro, p. 301, (14/06/1825).

<sup>13</sup> Cf. **Correio Oficial**. Rio de Janeiro, p. 449, (19/05/1838).

<sup>14</sup> LOPES, 2009, op. cit., p. 42-71.

<sup>15</sup> Idem. *Ibidem*, p. 64.



museus americanos – de que as coleções que primeiro chegavam ao museu no tempo de sua organização exerciam maior influência sobre o seu caráter.<sup>16</sup>

Podemos ainda observar a construção do caráter *nacional* do Museu Nacional com base nos objetos e coleções ali reunidos. Os espécimes animais, vegetais e minerais oriundos das diversas províncias e organizados sistematicamente, certamente, contribuíam para a construção de uma ideia de nação unificada, onde sob o controle do Império (controle este demonstrado por uma perfeita classificação e ordenação do museu) estavam todas as suas riquezas naturais. A coleção de máquinas pertencentes à Associação Auxiliadora da Indústria Nacional, também aberta à visitação pública juntamente com o acervo do museu, colaborava em parte para a noção de progresso e civilização.

Mais complexo, no entanto, era a construção nacional a partir dos objetos antropológicos, etnológicos e arqueológicos. Estes três tipos, em que pese estarem no mesmo território onde agora se encontravam os atuais brasileiros, pertenciam necessariamente *ao outro*, que, apesar de compor a nação, tinha um lugar separado quando se tratava de progresso e civilização.

Este *outro* aparecia também curiosamente no caso brasileiro com os objetos recebidos como presentes de diversos países. Se países como Portugal, Espanha, França e Inglaterra recolhiam aos seus museus nacionais objetos representativos de suas colônias, a construção de tal mostruário estava diretamente ligada à demonstração de domínio sobre estas regiões; da mesma forma que o império brasileiro demonstrava, através de seu museu nacional, o domínio sobre suas províncias. Assim se justificavam as coleções de objetos egípcios no Museu Britânico ou de produtos africanos e orientais nos museus portugueses. Mas que sentido teria estes objetos num museu nacional brasileiro?

Nesta linha de raciocínio perguntaríamos também que sentido teria as coleções de animais, plantas e minerais coletados no Brasil e expostos nos museus europeus – de cujos países o Brasil não era colônia -, chegando a se constituir um Museu Brasileiro em Viena.

Se observarmos todos estes museus pelo aspecto científico, coleções de todos os lugares do mundo faziam parte de um projeto enciclopédico de museu, igualmente

---

<sup>16</sup> Idem, *Ibidem*, p. 70.

almejado pelo Museu Nacional. Mas o que queremos observar aqui é o papel da aquisição destes acervos dentro do contexto da construção da nacionalidade brasileira.

O que observamos é que, para além de se constituir num mostruário de produtos nacionais, os museus eram também centros de difusão do conhecimento civilizatório e para isso deveriam contemplar objetos de todas as áreas do conhecimento. Neste sentido, as múmias egípcias, as antiguidades pompeianas e a coleção de numismática do Museu Nacional cumpriam sua função de instrução civilizatória.

Com relação aos artefatos indígenas e arqueológicos, dois caminhos levariam estes objetos ao museu. O primeiro era a qualidade estética ou técnica associada ao artefato, sendo valorizados os machados polidos e a cerâmica marajoara e tapajônica, que demonstravam o potencial de inteligência e trabalho da população indígena que poderia ser aproveitado após o processo de civilização e incorporação destes à Nação. O segundo seria a própria demonstração de superioridade do Império com relação ao controle da população indígena, na medida em que os arcos, zarabatanas e flechas – muitas delas ainda envenenadas – depositados nos museus, representavam de certo modo o domínio, extermínio ou pacificação das tribos pela ação do governo. Em certa medida, eram troféus de guerra que contavam a história da construção nacional.

Cabe destacar aqui o texto de Benoît De L'Estoile que, apesar de estar direcionado para a análise do atual *Musée du Quai Branly* em Paris, trata da questão do “museu nacional dos outros”, e refere-se ao próprio Museu Nacional do Rio de Janeiro. Para o autor,

Este museu [Museu Nacional] também, (...) foi concebido como um microcosmo da nação, resumindo num quadro racional sua diversidade tanto natural quanto cultural, ao mesmo tempo em que o próprio fato de possuir um museu demonstrava o pertencimento do Brasil à “civilização”. Os grupos indígenas presentes no território brasileiro foram incluídos neste dispositivo, representando uma forma de alteridade interna e incorporando a herança indígena à Nação. Em outras palavras, o Museu Nacional integrava o leque e tecnologias de “nacionalização” dos outros, conforme o paradigma assimilacionista então vigente.<sup>17</sup>

Neste sentido, os acervos que a princípio pareciam descontextualizados num universo racional de sistematização e classificação das riquezas nacionais, encontravam sua razão de ser e estarem ali pelas próprias características do que consistia naquele contexto um Museu Nacional.

---

<sup>17</sup> DE L'ESTOILE, Benoît. O paradigma do museu nacional. O caso do “museu nacional dos Outros”. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano (orgs.). **Museus nacionais e os desafios do contemporâneo**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2011, p. 35-36.

Enquanto os “museus nacionais” paradigmáticos propõem diretamente um discurso sobre a nação pelo modo como expõem seus tesouros, o que chamei aqui de “museu nacional dos Outros” tem por particularidade, adotando um discurso científico e/ou estético sobre “os Outros”, propor uma imagem de si nacional, frequentemente explícita nos discursos públicos que acompanham e justificam o museu. Dessa forma, o “museu dos Outros” é sempre também um “museu de si”.<sup>18</sup>

Talvez o Museu Nacional do Rio de Janeiro, na primeira metade do século XIX fosse um “museu nacional dos outros” no conceito de Benoît De L’Estoile, mas assim se estruturava de forma *sui generis*, na medida em que este outro não se encontrava em terras estranhas, exóticas e subjugadas ao controle da metrópole. O outro no Museu Nacional era o múltiplo e o diferente envolvendo tanto os povos primitivos que habitavam o mesmo território desde os tempos da colonização, quanto os países civilizados que traziam para nós não só o fausto de suas grandes realizações como também os produtos das regiões por estes subjugadas.

Em 1842, foi estabelecido o primeiro Regulamento do Museu Nacional que trazia em sua própria ementa a preocupação com a organização dos objetos em coleções<sup>19</sup>. Dividia o museu em quatro seções sendo a primeira relacionada à zoologia, a segunda à botânica, a terceira à mineralogia e a quarta abrangia tudo o mais que houvesse no museu com o inusitado nome de “Seção de Numismática e Artes liberais, Arqueologia, usos e costumes das nações modernas”<sup>20</sup>. O Regulamento detalhava as funções dos diversos diretores que o museu passaria a ter e diversas outras questões pertinentes ao seu funcionamento, mas não estabelecia nenhuma regra ou proposta para aquisição de objetos.

A menção à aquisição de objetos aparecia em apenas dois pontos do Regulamento: o primeiro estabelecia como incumbência dos diretores das seções “aprontar os produtos que se tenham de dar em troca de outros recebidos dos Museus e naturalistas estrangeiros”<sup>21</sup>, ou seja, supõe que haveria um sistema de troca entre museus (desejado mas não efetivado até então) e com os próprios naturalistas estrangeiros.

---

<sup>18</sup> Idem, *Ibidem*, p. 48.

<sup>19</sup> “Dá ao Museu Nacional uma organização acomodada a melhor classificação e conservação dos objetos.” Cf. BRASIL. Regulamento nº 123 de 3 de Fevereiro de 1842. Dá ao Museu Nacional uma organização acomodada à melhor classificação, e conservação dos objetos. **Coleção das Leis do Império do Brasil**. Tomo 5º, Parte 2ª, Seção 10ª. Rio de Janeiro: 1842. p. 143.

<sup>20</sup> BRASIL, 1842, *op. cit.*

<sup>21</sup> Idem, *Ibidem*.

Não poderíamos deixar de completar esta análise observando o que ocorria na prática: estes naturalistas, por lei brasileira (nem sempre respeitada) deveriam entregar ao Museu Nacional parte dos espécimes recolhidos em suas expedições; isso não significava que fossem os melhores espécimes. Após esta entrega, poderiam estabelecer trocas com o museu, ou seja, completavam suas coleções com aquilo que não haviam conseguido coletar. Lembramos ainda que estes naturalistas, na medida em que se colocavam à disposição do governo brasileiro recebiam cartas que facilitariam seu trabalho junto às outras províncias, como por exemplo, condições especiais para despacho dos caixões com os espécimes recolhidos tanto para o Museu Nacional como para seus países de origem; alguns receberiam subvenções do governo, como Sellow, cujos proventos anuais de 800\$000 eram os mesmos destinados aos diretores do Museu Nacional.<sup>22</sup>

O que gostaríamos de questionar aqui é em que medida as coleções do Museu Nacional estavam sendo constituídas para atender à construção de um *museu nacional* brasileiro ou se para saciar os interesses de uma comunidade científica internacional na qual o país pouco era representado, ou se simplesmente, atuava o museu como preparador de espécimes a serem trocadas.

O segundo ponto que chama a atenção se refere às funções dos adjuntos dos diretores. Dentre elas, encontramos a seguinte ressalva: “poderá o Governo encarregar de fazerem excursões pelas diversas Províncias do Império, com o fim de coligirem, ou examinarem os produtos, que lhe forem indicados.”<sup>23</sup>. O que a princípio poderia parecer, enfim, uma forma de coleta de espécimes através das tão almeçadas expedições científicas, era na verdade o cumprimento de uma outra função do Museu Nacional, a de subsidiar o governo na análise de produtos naturais e seus potenciais de exploração econômica. Essa é a conclusão que se chega, tendo em conta que não estavam contemplados no regulamento do museu nenhuma permissão para que os próprios diretores estabelecessem suas prioridades de aquisição e organizassem as expedições científicas para isso necessárias. Em nenhuma outra parte do Regulamento eram mencionados modos de aquisição de objetos e coleções, que continuariam então a adentrar o museu por mero acaso. Não queremos aqui desmerecer os naturalistas viajantes nacionais ou estrangeiros que, com todo o empenho, dedicaram-se a coletar

---

<sup>22</sup> Cf. AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de. Pequeno Panorama. In: **Arquivo Municipal**. Rio de Janeiro, p. 2-4 (27/11/1862 e 04/12/1862).

<sup>23</sup> BRASIL, 1842, op. cit.

espécimes para o Museu Nacional, como Natherer, Sellow, barão de Langsdorff e o próprio Ferreira Pena. Porém, constatamos que a lógica das coletas não se apoiava num planejamento elaborado pelo diretor do Museu Nacional, ao qual não cabia, e nem lhe era permitido intervir, uma vez que não tinha ingerência sobre tais expedições. Assim, o museu ia acumulando duplicatas e lacunas nas suas coleções, tanto sob o aspecto científico quanto museológico, ainda bem inseparáveis naquele tempo.

Curioso ainda é o Art. 16 do referido Regulamento. Este previa que “a secção de Numismática, e Artes liberais, será encarregada provisoriamente a algum dos Diretores das outras secções”, ou seja, não estaria entre as prioridades de organização do Museu Nacional e certamente seus objetos não mereceriam a mesma atenção destacada às demais coleções, na medida em que não contaria com um diretor exclusivamente dedicado à coleção. Tal situação prevista no Regulamento não foi no entanto efetivada, assumindo, já em 1843, a direção da Seção, Manoel d’Araújo Porto-Alegre, cargo no qual se manteve por muitos anos.

Apesar da ausência de previsão de ações de aquisição de objetos por coleta, encontramos na documentação consultada algumas referências a pequenas expedições e viagens realizadas por funcionários do Museu Nacional nas regiões do entorno da cidade do Rio de Janeiro com o objetivo de coletar exemplares. Porém, somente no final da década de 1850 se organizou uma expedição brasileira com o objetivo de coletar espécimes no contexto científico nacional. Esta foi a Comissão Científica do Império, realizada entre os anos de 1859 e 1861, como uma iniciativa do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, financiado pelo governo imperial. O Museu Nacional era citado apenas como o local onde seriam depositados os materiais e informações coletadas, mas alguns de seus funcionários acabaram por integrar a respectiva Comissão, como o Conselheiro Freire Alemão e o então assistente de zoologia Manoel Ferreira Lagos. Apesar da proposta ambiciosa de percorrer as províncias menos conhecidas do país, tal Comissão restringiu seus trabalhos à província do Ceará e teve questionada a relevância dos resultados alcançados.<sup>24</sup>

Apesar do local de guarda ter sido definido como o Museu Nacional, o que levaria ao enriquecimento das coleções do museu, os objetivos da Comissão estavam mais voltados para a coleta de materiais com possível aproveitamento econômico,

---

<sup>24</sup> Cf. KURY, Lorelai Brilhante. Explorar o Brasil: o Império, as Ciências e a Nação. In: KURY, Lorelai Brilhante (org). **Comissão científica do Império (1859-1861)**. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Editorial, 2008.

especialmente minas de metais preciosos e, conseqüentemente, mais apropriados para serem expostos nas exposições industriais do que num museu. Como observa Lorelai Kury.

Os resultados da Comissão Científica foram divulgados para um público amplo em mais de uma ocasião. Manuel Ferreira Lagos organizou no Museu Nacional uma exposição com produtos do Ceará, inaugurada em 9 de setembro de 1861. (...)

Parte desses produtos passou em seguida para a Exposição Nacional e alguns ainda foram selecionados para a Exposição Universal de Londres, em 1862.<sup>25</sup>

Não sabemos em que condições estes objetos retornaram ao Museu Nacional após tal itinerância expográfica, mas Margaret Lopes observa que “mais de 4.000 exemplares de aves trazidos do Ceará, se deveu o acréscimo de mais de dois terços das espécies do Museu Nacional”<sup>26</sup> e enumera ainda 80 répteis e 2.000 insetos.

Os objetos coletados pela Comissão Científica do Império parecem ter enriquecido então o Museu Nacional no Rio de Janeiro e, se por um lado não apresentaram resultados imediatos para a organização de um museu na própria província do Ceará, lançava a ideia que seria a partir da década de 1860 fomentada em diversas províncias.

Ainda na década de 1850, alguns outros museus começavam a se formar, como por exemplo, o Museu do Ginásio Provincial de Pernambuco, sobre o qual temos informação de que no ano de 1860 o naturalista francês Louis Jacques Brunet havia sido comissionado pelo presidente daquela província para coletar espécimes dos três reinos da natureza na região amazônica que enriqueceriam o museu<sup>27</sup>. Em 1864, o *Diário do Rio de Janeiro* reproduzindo o *Diário de Pernambuco* noticiava que o museu havia recebido de um médico russo em viagem pela província “sete moedas de prata e bronze, para aumentar a coleção de numismática do mesmo museu. Quatro dessas moedas são chinesas, feitas de bronze (...). Uma é japonesa, (...) As duas últimas são russas”<sup>28</sup>.

O Museu do Ginásio de Pernambuco reproduzia o modelo do Museu Nacional com suas coleções de animais, vegetais e minerais, contando, ainda, com uma coleção

---

<sup>25</sup> KURY, 2008, op. cit., p. 32.

<sup>26</sup> LOPES, Maria Margareth. A Comissão Científica de Exploração. Uma “expansão para dentro”. In: KURY, Lorelai Brilhante (org). **Comissão científica do Império (1859-1861)**. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Editorial, 2008, p.73.

<sup>27</sup> Cf. **Gazeta Oficial**. Pará, p.2, (01/05/1860).

<sup>28</sup> Numismática. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, p.1, (25/09/1864).

de numismática que já incorporava então objetos estranhos ao país. Adotava o mesmo modelo de aquisição de acervos: através de naturalistas viajantes estrangeiros comissionados pelo museu e de doações esporádicas.

O mesmo Sr. Brunet havia entrado em entendimento com o presidente da província do Pará e, em troca de uma gratificação mensal de 100\$000, também coletaria para “o museu que se pretendia fundar em Belém”<sup>29</sup>. Cabe ressaltar que a importância recebida por ele era maior que o salário do diretor do Museu Nacional, sem contar ainda que ele recebia subsídios da província de Pernambuco e do seu museu de origem na França.

No relatório apresentado por Abel Graça, então presidente da província do Pará em 1871, também citado por Nelson Sanjad<sup>30</sup> e Margaret Lopes<sup>31</sup>, eram mencionados os primeiros objetos do recém-inaugurado Museu Paraense (futuro Museu Goeldi).

O número dos produtos tem crescido quase diariamente. Existe já nas prateleiras uma boa coleção de serpentes, uma excelente coleção de minerais da Europa, que tendo pertencido à repartição das obras públicas foi por esta ofertada ao Museu.

Além das ofertas feitas por grande número de paraenses, o Museu recebeu ultimamente do distinto naturalista norte-americano Dr. J. B. Steer que atualmente viaja no Amazonas, vários objetos, prometendo remeter dos diversos pontos, em que se achar, todas as duplicatas que for obtendo.<sup>32</sup>

No mesmo ano, o museu “continuava a receber muitos donativos (...) um lepidóptero, (...) uma pele de jiboia piranga, um maço de casca de Umiry, uma pele de tamanduá, três flechas dos índios, um ovo de inhambu, (...) Oito ouriços de castanhas”<sup>33</sup> e uma infinidade de outros espécimes vegetais, animais e etnológicos.

Reproduzia-se, então, o modelo de coleção dos três reinos da natureza aos quais se somavam os artefatos indígenas. Com exceção dos minerais da Europa, a coleção tinha um caráter mais regional que os museus até agora analisados. Apesar de previsto no Regulamento do Museu Paraense uma seção de Numismática a ser criada posteriormente, tal tipo de acervo parecia não ser significativo entre as doações.

---

<sup>29</sup> Cf. **Gazeta Oficial**. Pará, p.3, (05/05/1860).

<sup>30</sup> SANJAD, Nelson. **A Coruja de Minerva. O Museu Paraense entre o Império e a República (1866-1907)**. Brasília: Ibram, 2010.

<sup>31</sup> LOPES, 2009, op. cit.

<sup>32</sup> GRAÇA, Abel. **Relatório apresentado à Assembleia Legislativa Provincial na segunda sessão da 17ª Legislatura pelo Dr. Abel Graça presidente da Província do Pará**. Tipografia do Diário do Grão-Pará, 1871, p. 16.

<sup>33</sup> Noticiário do Pará. **O Cearense**. Fortaleza, p. 3, (24/05/1871).

O processo de aquisição incluía as doações por órgãos públicos, as ofertas dos paraenses e as coletas feitas por viajantes estrangeiros. O Regulamento Provisório publicado em 1871 previa em seu artigo 2º que caberia ao Conselho Administrativo, “promover a aquisição do maior número possível de objetos para o Museu (...) por influência e trabalho particular de cada um dos membros do conselho.”<sup>34</sup>. Tal determinação foi levada a sério pelo idealizador e primeiro diretor do museu, Domingos Soares Ferreira Pena.

São poucos os documentos disponíveis para pesquisa referentes ao Museu Paraense em sua primeira fase, ou seja, entre a criação em 1871 e a extinção em 1888. Encontramos não mais do que algumas menções nos relatórios provinciais e notícias veiculadas nos jornais da época. Sabemos, no entanto, que Ferreira Pena assumiu a direção do museu em 1871 deixando-a no ano seguinte e ficando a instituição praticamente estagnada por uma década até que ele reassumisse a direção, em 1882.

Dentre as coleções iniciais, como destacamos, havia diversos objetos coletados pelo naturalista norte-americano J. B. Steer que compreendiam além de espécimes naturais, objetos retirados do sítio arqueológico do Pacoval, um monte artificial existente na Ilha do Marajó que chamou a atenção de Ferreira Pena.

O governo provincial incumbiu então Ferreira Pena, como diretor do Museu Paraense, da tarefa de obter da ilha do Pacoval e de outras localidades, alguns artefatos cerâmicos arqueológicos. (...)

Foi nesta viagem que, pela primeira vez, se coletou amostras no próprio local do sítio arqueológico, para formarem as coleções que iriam compor o acervo arqueológico da nascente Instituição. Todo o material recolhido foi depositado na sala onde funcionava o Museu Paraense.<sup>35</sup>

Mesmo após ter deixado a direção em 1872, Ferreira Pena retornou diversas vezes ao Marajó e a outros sítios arqueológicos da região, como os localizados próximos ao rio Maracá, durante a década de 1870, na condição de membro correspondente do Museu Nacional, coletando artefatos e vestígios humanos para ambos os museus.<sup>36</sup>

Desta forma o Museu Paraense passava a adquirir objetos coletados especificamente para ele, criando um acervo arqueológico diferenciado e respeitado. Em

---

<sup>34</sup> PARÁ (Estado). Regulamento Provisório do Museu Paraense. Resolve dar ao mesmo estabelecimento o seguinte Regulamento Provisório. In: **Jornal do Pará**. Belém, p. 1, (07/05/1871)

<sup>35</sup> BARRETO, Mauro Vianna. História da pesquisa arqueológica no Museu Paraense Emílio Goeldi. In: **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, série Antropologia**. Vol. 8, nº 2. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1992, pp. 208-209.

<sup>36</sup> Cf. BARRETO, 1992, op. cit. e SANJAD, 2010, op. cit.



1882, Ladislau Netto, então diretor do Museu Nacional, com o intuito de recolher material para a Exposição Antropológica que estava organizando no Rio de Janeiro fez, juntamente com Ferreira Pena, uma excursão aos sítios arqueológicos da região coletando também significativo volume de material (e levando muitos dos já existentes no Museu Paraense para figurar temporariamente na referida exposição, mas que nunca foram devolvidos).<sup>37</sup>

O que queremos destacar é a diferença no tipo de acervo e no processo de aquisição desenvolvido pelo Museu Paraense nas décadas de 1870-80. Embasado pelo próprio Regulamento do Museu, Ferreira Pena, na qualidade de diretor – e único funcionário – do museu, promoveu pessoalmente a aquisição de objetos através da coleta *in loco*. Além dos modos de aquisição comuns aos demais museus da época, como já nos referimos, vemos aqui um naturalista brasileiro, a serviço de um museu brasileiro, coletando especificamente para um museu amazônico. Tal modelo passaria a ser mais comum nas décadas seguintes no que se refere aos acervos arqueológicos e etnográficos.

O Museu Paraense não tinha a ambição de ser cosmopolita e previa de início a existência de apenas três seções principais: mineralogia e geologia; botânica e zoologia; ciências físicas. Diferente do Museu Nacional, reunia a botânica com a zoologia, dando espaço para as ciências físicas, seção que a princípio não reuniria acervos. Além disso, mencionava que haveria outras seções como “as de Agricultura, Arqueologia, Numismática, Artes liberais e Artes mecânicas, que serão distribuídas pelas três seções.”<sup>38</sup>

Na prática, nas duas primeiras décadas de existência do museu, a aquisição de objetos se concentrou nos acervos arqueológicos, em grande medida, pela preferência de Ferreira Pena. Não se pode, no entanto, olhar para estas coletas e estas coleções a partir da ótica do atual estágio de desenvolvimento da arqueologia brasileira. A coleta promovida por Ferreira Pena – e pelos demais viajantes e comerciantes de antiguidades – era seletiva, buscando-se os objetos mais elaborados, com cores mais vivas e

---

<sup>37</sup> O jornal *Diário de Belém* chegou a publicar uma nota sobre estes objetos cedidos onde deixava claro o “lugar legítimo” destes, renunciando os problemas futuros que o Museu Paraense iria enfrentar para reavê-los: “informa-nos pessoa fidedigna, que o nosso nascente Museu concorre a este certame com um sofrível quinhão. Tudo quanto pertencia à seção etnográfica do dito Museu foi emprestado para figurar na Corte em junho na mencionada *Exposição*; e logo que esta for encerrada volverá tudo ao seu legítimo lugar. Cf. **Diário de Belém**. Belém, 1882, p.2 (01/03/1882).

<sup>38</sup> PARÁ, 1871, op. cit., p. 1.

principalmente os que fossem encontrados inteiros<sup>39</sup>. As anotações feitas restringiam-se a uma breve noção de localização, sem nenhuma referência estratigráfica mais precisa ou circunstanciada que possibilitasse pesquisas mais profundas. Mesmo assim tais coletas tiveram o mérito de promover a aquisição de objetos de acordo com os interesses do museu, não o sobrecarregando de duplicatas e minimizando as lacunas da coleção.

Mas a museologia brasileira que começava a nascer não parou suas inovações e experimentos por aí. Dois museus foram criados no final da década de 1860 com acervos e coleções bem distintos dos até aqui analisados, a dizer, o Museu Naval e o Museu Militar. Ambos tinham por objetivo recolher objetos relacionados aos acontecimentos bélicos relevantes para a história do país. Deste modo, no final da década de 1860, encontramos indícios do surgimento de uma nova forma de aquisição de objetos. Em 1868, durante a Guerra do Paraguai o *Correio Mercantil* publicou uma nota redigida pelo Visconde de Inhaúma, então comandante das forças navais em operação no Paraguai.

Ilmo. e Exmo. Sr. – Chegando a este ponto, foi um dos meus primeiros cuidados fazer desobstruir o rio Paraguai das cadeias que o fechavam e tornavam inacessível à navegação. (...) O *Brasil* [encouraçado denominado *Brasil*] cortou as correntes de Humaitá (...)

Resolvi dividir em três partes as correntes cortadas, oferecendo uma delas ao general em chefe do exército argentino, outra ao ministro da guerra do Estado Oriental, e a terceira ao nosso museu naval, enviando a deste na presente ocasião pelo paquete *Bonifácio*. Neste meu proceder parece-me que satisfarei as vistas amigáveis do governo imperial para com seus aliados.<sup>40</sup>

A corrente de Humaitá era um típico troféu de guerra que afirmava laços internacionais e a própria identidade da Nação brasileira, e seria recolhida a um museu. Não era um objeto de valor material, não representava nenhum dos três reinos da natureza nem poderia ser classificado como arqueológico ou etnográfico. Também não tinha lugar entre as relíquias clássicas proporcionadoras de cultura e civilização para o povo brasileiro.

Mas do que isso, a corrente não foi coletada ou recebida em doação por algum aventureiro ou personalidade política e sim conquistada. Era, sobretudo, o seu aspecto simbólico – político e estratégico – que o levava até o museu. Não seria, no entanto, o

---

<sup>39</sup> Cf. LOPES, 2009, op. cit.

<sup>40</sup> INÁCIO, Joaquim José (Visconde de Inhaúma). *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, p. 2, (08/08/1868).

único objeto nesta categoria, encaminhado ao Museu Naval. Em 1875, por exemplo, encontramos referências a uma bandeira paraguaia “tomada a um dos três vapores inimigos que foram metidos a pique pela fragata Amazonas, na memorável batalha do Riachuelo.”<sup>41</sup>, e entregue ao mesmo museu.

Em 1884, o *Jornal do Recife*<sup>42</sup> fez uma interessante descrição dos objetos expostos no Museu Naval. Segundo o jornal, logo na entrada, encontrava-se a mencionada corrente e duas chapas dos encouraçados *Barroso* e *Brasil* amassadas e perfuradas de balas e diversas armas paraguaias capturadas pelos brasileiros. Na sala seguinte, estavam expostos quadros em óleo sobre tela representando os principais combates navais ocorridos, cuja elaboração havia sido encomendada a pintores como Vitor Meireles e De Martino. Havia ainda duas salas com modelos das embarcações e troféus da Guerra do Paraguai. Por fim, alguns objetos referentes à história naval brasileira como uma litografia representando o desembarque da Princesa Regente de Portugal e os retratos dos oficiais que faleceram no naufrágio da corveta *D. Isabel*, objetos certamente de menor importância pela sua localização no contexto geral da exposição.

Observamos, então, que a guerra do Paraguai exerceu forte influência sobre a tipologia de objetos coletados aos museus brasileiros, criando uma nova categoria de acervos e mesmo de museus, principalmente na Corte.

Em fevereiro de 1871, encontramos uma contenda interessante publicada no *Diário do Rio de Janeiro* referente aos despojos de guerra recolhidos ao Museu Militar. Após o término da guerra do Paraguai, muitos tentavam atrair para si as glórias do ato heroico que levou à morte de Solano Lopes e o conseqüente fim dos combates. Mas havia entre os objetos recolhidos ao museu do arsenal um que era literalmente a prova do crime: a “lança que feriu mortalmente o ditador” e que pertencia ao alferes José Francisco Lacerda, conforme estava registrado no documento que acompanhava o objeto ao museu.

Ministério dos negócios da guerra – Rio de Janeiro, em 18 de abril de 1870 – Remeto a V. S. o relógio de ouro que foi encontrado no bolso do ex-ditador do Paraguai, o marechal Francisco Solano Lopez, logo depois de morto por *ferimento recebido em combate, e bem assim a lança com que o cabo de esquadra, Francisco de Lacerda feriu mortalmente o dito marechal*, afim de que sejam depositados no

---

<sup>41</sup> Troféu. *Jornal do Recife*. Recife, p. 1, (02/09/1875).

<sup>42</sup> *Jornal do Recife*. Recife, p. 1, (04/04/1884).

museu militar com as necessárias declarações. Deus guarde a V. S. – *Barão de Muritiba* – Sr. Francisco Carlos da Luz.<sup>43</sup>

Cansado de ver tantas pessoas querendo a glória para si, o alferes (cabo da esquadra na época do incidente) escreveu ao citado jornal, tendo seu texto publicado na seção “publicações a pedido”. Narrando os fatos que, segundo ele, provava, haviam sido testemunhados por diversas pessoas, dizia ter sido ele que realmente havia desferido o golpe fatal e acusava algumas pessoas de terem subtraído dos despojos de Solano Lopes diversos objetos que poderiam estar também figurando no museu.

Além do relógio que está no museu, outros objetos foram tirados do corpo, já cadáver, daquele ditador, mas que não ornaram o nosso museu militar. Não sei que destino tiveram; mas posso assegurar que no dia memorável 1º de Março, no momento do despojo, vi alguns desses objetos em mãos de outros: uma faca de ouro e alguns botões do mesmo metal.<sup>44</sup>

O alferes encerrava o texto dizendo que sua lança só havia sido levada ao museu porque as pessoas que estavam presentes haviam testemunhado que *aquela lança* havia sido a responsável pela tão desejada morte do ditador.

Eu era um pobre cabo da esquadra, não tinha força e nem influência para me fazer proclamar o herói do sucesso que pôs termo a cruel guerra. Como pois, o meu humilde nome foi preconizado e a minha lança remetida para o museu militar da Corte?

Não é possível escurecer a verdade e nem recusar-me o direito que tenho de reclamar a glória daquele feito.

Se não sou o herói, restituam-me a lança.<sup>45</sup>

O que era a princípio um simples objeto de museu entrava no meio de uma polêmica capaz de mudar um episódio tão delicado da Guerra do Paraguai. Se a lança fosse restituída ao alferes, a história precisaria ser reescrita. Fato era que ali estava a lança de um simples cabo, testemunha de um fato histórico.

Para entendermos o significado desta contenda, retomemos as ideias de Jacques Le Goff sobre os Documentos e Monumentos.

Estes materiais da memória podem apresentar-se sob duas formas principais: os *monumentos*, herança do passado, e os *documentos*, escolha do historiador.

---

<sup>43</sup> LUZ, Francisco Carlos da (Barão de Muritiba). Ministério dos Negócios da Guerra. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, p. 1, (25/02/1871).

<sup>44</sup> LACERDA, José Francisco de. O relógio de Solano Lopez. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, p. 2, (21/02/1871).

<sup>45</sup> Idem, *Ibidem*.

(...) O monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação.

(...) O documento que, para a escola histórica positivista do fim do século XIX e do início do século XX, será o fundamento do fato histórico, ainda que resulte da escolha, de uma decisão do historiador, parece apresentar-se por si mesmo como prova histórica. A sua objetividade parece opor-se à intencionalidade do monumento.<sup>46</sup>

A lança era, a princípio, um monumento segundo a definição de Jacques Le Goff, mas talvez tenha sido, enquanto documento, recolhido precipitadamente ao museu, consagrando uma história que não agradava a quem desejava, digamos, dar-lhe um cunho pessoal. A lança, agora conhecida por todos aqueles que visitavam o museu trazia junto – na imagem do herói – um *simples cabo da esquadra*, e impossibilitava qualquer outra leitura do fato histórico. Nenhum general estrategista, comandante das tropas poderia almejar para si as honras de tão grande feito. Estava provado: foi um cabo da esquadra que pôs fim à Guerra do Paraguai.

Quando o alferes pede que lhe seja devolvida a lança caso não aceitem a verdade – ou a versão – de ser ele o herói, o objeto adquire outro significado e se reveste de um poder até então pouco conhecido nos objetos museológicos: o do fascínio pelo original. Devolver *aquela* lança seria como apagar da memória coletiva uma prova histórica; mas mantê-la no museu era consagrar à glória um simples cabo da esquadra.

A história da aquisição desta lança pelo Museu Militar, sob o ponto de vista museológico, provavelmente passou despercebida na época. Para nós, no entanto, indicava o início do poder que os museus teriam dali para frente com a aquisição dos objetos ditos “históricos”.

Tanto as correntes de Humaitá quanto a lança do alferes consistiam, no entanto, uma outra tipologia de acervos na segunda metade do século XIX. Apoiados numa história recente, eram objetos recolhidos aos museus para ali perpetuarem uma memória, em geral nacional, que começou a tomar forma a partir dos objetos oriundos da guerra do Paraguai.

Em outras palavras, era pela guerra que se começava a colecionar a História do Brasil nos museus da década de 1870. Não obstante haver grandes coleções etnográficas e arqueológicas, estas nunca foram classificadas como “históricas” pelos museus.

---

<sup>46</sup> LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 5ª edição. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, pp. 526-527.

Naquela mesma década, o Museu Militar começou a fazer uma campanha nacional para recolher os armamentos do período colonial que não mais se prestavam para a defesa nacional, mas que guardavam algum valor histórico. Estes novos objetos que passavam a compor as coleções dos museus muitas vezes tiveram que dialogar com o acervo já estabelecido, criando categorias mais complexas de objetos museais.

Em 1876, durante a construção de um gradil no Rio de Janeiro, foram encontradas algumas ossadas humanas não indígenas, que foram então encaminhadas ao Museu Nacional.

Museu Nacional – Escreveu o Sr. Dr. Ladislau Netto para o *Jornal do Comércio* da corte: Ao museu nacional acaba de remeter o ilustrado diretor dos jardins públicos desta corte um presente que será conservado como objeto de suma importância, mas unicamente a título de relíquia histórica, não como parte constituinte de nossas coleções.

É uma grande porção de ossos humanos, encontrados nas escavações feitas no largo do Paço para o assentamento do gradil de jardim que ali se projeta. Do exame dos mesmos ossos e a simples inspeção do que fora essa localidade em tempos idos, é evidente que não podem ser senão os despojos mortais dos soldados e companheiros de Duclerc, o infeliz comandante das tropas francesas que invadiram a cidade do Rio de Janeiro, em setembro de 1710.<sup>47</sup>

O que nos chama a atenção, no entanto, é o fato do Dr. Ladislau Netto enfatizar que *aqueles* ossos – material fartamente existente no Museu Nacional e comumente usado nas pesquisas de antropologia física e de anatomia comparada – não passariam a incorporar as coleções do museu. Para ele, por serem estes ossos de natureza distinta dos demais recolhidos ao museu, além de não contribuírem para os estudos em andamento, seria considerado desrespeitoso submeter às pesquisas antropométricas tão nobres esqueletos dos conhecidos franceses, ainda que fossem inimigos invasores.

Por um lado, observamos o aperfeiçoamento dos conceitos museológicos que tornava então possível haver classificações distintas para objetos idênticos, de acordo com a sua inserção museal, ou seja, no caso dos ossos, havia os que serviam para estudos antropométricos e os que representariam fatos históricos.

Por outro lado, na medida em que o diretor do Museu Nacional recolhia objetos históricos, mas não os incorporava às coleções, definia assim os limites da especialização de seu acervo. Definitivamente, o Museu Nacional não tinha pretensão de se tornar um museu histórico.

---

<sup>47</sup> NETTO, Ladislau. Museu Nacional. **Publicador Maranhense**. São Luiz, p. 2, (26/01/1876).

Passemos então à formação das coleções do Museu Paranaense, inaugurado em 1876 em Curitiba. Segundo Maria Furtado, o acervo do museu teria origem nos materiais coletados para as exposições industriais tanto nacionais quanto internacionais. A autora observa que os produtos destinados à exposição eram enviados pela província do Paraná ao Rio de Janeiro, que selecionava os melhores para a exposição. Os que não eram escolhidos ou que retornavam da exposição eram devolvidos às províncias. No caso do Paraná, boa parte deste material acabou ficando na casa do Dr. José Candido da Silva Muricy, envolvido com as exposições desde 1866, e o seu acúmulo teria incentivado a organização do Museu Paranaense.

Historicamente no Paraná, ficou registrado que foi durante os preparativos da Exposição da Filadélfia (1876), que surgiram as primeiras ideias de criação de um Jardim de Aclimação e um Museu Agrícola em Curitiba.

Este elenco de “documentos” era constituído de peças coletadas aleatoriamente da área de estudo da história natural, de vários objetos doados pelas famílias locais, considerados significativos da sociedade urbana, como por exemplo: medalhas, moedas, peças do vestiário, do toucador; objetos doados por curiosos que os encontravam em suas terras durante os trabalhos na lavoura, em geral ‘achados pré-históricos’, entre tantos outros. Ou seja, era um universo variado e diversificado de objetos, sem qualquer correlação entre si que tinham como finalidade representar a produção e a “unidade paranaense”.<sup>48</sup>

Outros autores, como Cintia Carneiro<sup>49</sup>, Luiz Rankel<sup>50</sup> e Margaret Lopes<sup>51</sup>, também entendem que a organização do Museu Paranaense se dinamizou a partir das Exposições Internacionais, principalmente da Exposição da Filadélfia realizada em 1875, mas lembram que logo após a inauguração do museu houve um grande número de doações que vieram a incrementar as coleções.

Estas coleções puderam ser bem conhecidas na medida em que eram publicadas semanalmente no jornal *Dezenove de Dezembro*, principalmente a partir de 1879, com o nome dos respectivos doadores. Reproduzimos aqui uma destas notícias para se ter noção da diversidade dos objetos que chegavam ao museu:

---

<sup>48</sup> FURTADO, Maria Regina. **José Loureiro Fernandes: o paranaense dos museus**. Curitiba: Imprensa Oficial, 2006, pp. 26-29.

<sup>49</sup> CARNEIRO, Cintia Maria Sant’Ana Braga. **O Museu Paranaense e Romário Martins: a busca de uma identidade para o Paraná 1902 a 1928**. Dissertação de Mestrado. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2001, p. 33.

<sup>50</sup> RANKEL, Luiz Fernando. **A Construção de uma memória para a nação: a participação do Museu Paranaense na Exposição Antropológica Brasileira de 1882**. Dissertação de Mestrado. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2007, p. 33.

<sup>51</sup> LOPES, 2009, op. cit., pp. 208-209.

MUSEU – Objetos oferecidos ao museu: Pelo Sr. Arthur de Abreu: um galo com quatro pernas. Pelo Sr. Dr. Francisco de Almeida Torres: uma amostra de sulfureto de ferro. Pelo Sr. Dr. Leocadio José Correa: um crânio humano, um dito de gato, 3 estrelas marinhas e duas fotografias de um indivíduo pelo mesmo Dr. operado. Pelo Sr. Gustavo da Cunha Lessa: as garras de uma ave de rapina. Pelo Sr. Julio Langer: uma amostra de ferro. Pelo Sr. Gustavo Boehme: uma amostra de ferro do Campo Comprido. Pelo Sr. João Caetano de Souza: um copo e dois pratos, entrados na província no princípio do século passado, uma toalha de algodão desta província tecida na cidade de Paranaguá na mesma época. Pelo Sr. Ernesto Laines: um modelo do vapor Marumby. Pelo Sr. capitão Presciliano da Silva Corrêa: um prato do ano de 1700, dois quadros representando as últimas palavras de Alta e o heroísmo de Bissoro, dois ditos de duas notas de 10\$ e 50\$ já recolhidas, 15 fotografias de homens célebres. Pelo Sr. José Antônio da Siqueira: um quadro alegórico ao dia 25 de Março de 1824, um *urupê*. Pelo Sr. Manoel do Rosário Corrês: 3 moedas de prata, sendo 1 prussiana, 1 espanhola e 1 do Brasil colonial. Pelo Sr. Melchior Schaeffer: um tatu-bola, um quati-serelepe e uma pele de papagaio. Pelo Sr. Dr. Euclides Francisco de Moura: diversos caramujos. Pela Sra. Polucena Gamitto: um quadro a óleo representando um dos passos ao Calvário feito na época dos jesuítas e toucado antiquíssimo.<sup>52</sup>

Este era apenas o rol das doações da semana anterior e já nos aflige imaginar como tudo isso encontraria lugar nas quatro seções em que se dividiria o museu pelo regulamento publicado no ano de 1882, a dizer: seção de antropologia, zoologia e paleontologia animal; seção de botânica em geral e paleontologia vegetal; seção de mineralogia e geologia; e seção de arqueologia, etnografia e numismática. Mas se observamos com cuidado, para tudo havia algum lugar.

À primeira vista, nos deparamos com um gabinete de curiosidade tão excêntrico quanto os do século XVIII, mas moderno o suficiente para atrair todos os extratos da população, representados entre os doadores. Não podemos negar que se tratava de um museu democrático, generosamente acolhedor do imaginário museal dos moradores de Curitiba e que parece ter ganhado a confiança e simpatia da população. Na tentativa de explicar este fenômeno, Romário Martins, na abertura do tomo I do Boletim do Museu, se referia ao trabalho de Agostinho Ermelino Leão – diretor do museu entre 1876 e 1901 – da seguinte forma:

Era norma de conduta sua, e pensava com acerto esse benemérito do Museu Paranaense, que para acumular objetos era mister aceitar todos os que lhe viessem às mãos, por doações espontâneas, e assim fez esse ilustre diretor deste estabelecimento, acumulando tudo o que pode,

---

<sup>52</sup> LEÃO, Agostinho Ermelino de. Objetos oferecidos ao museu. **Dezenove de Dezembro**. Curitiba, p. 4, (19/11/1879).



com paciência e a calma de um beneditino, talvez para um dia tudo refundir em molde outros, ordenando e metodizando as coleções.<sup>53</sup>

A norma de conduta de tudo aceitar era para Romário Martins, apenas uma estratégia de aquisição criada por seu antecessor, a qual ele parecia não entender muito o propósito. Acreditava que seu colega teria algum outro objetivo mais nobre e científico que levaria a uma sistematização das coleções, num futuro que não teria acontecido pelo seu inesperado falecimento.

Mas Agostinho Ermelino Leão havia dirigido o museu por quase um quarto de século, tempo suficiente para “metodizar as coleções” e foi isso que ele efetivamente fez, apesar de não parecer. Era ele um empresário do ramo da erva-mate, portanto, acostumado com situações de gestão político-econômica e voltado para as questões da modernidade, incompatíveis com o sonho de criar um gabinete de curiosidades, o que efetivamente não era o Museu Paraense.

Como interpretar então este complexo mosaico de doações realizadas e agradecidas? Algumas observações se fazem necessárias: primeiramente, não haviam grandes coleções doadas por inteiro, ao contrário, eram objetos esparsos; ao longo das semanas observamos que alguns doadores voltavam a fazer outras doações, o que pode ser confirmado pelo reaparecimento de seus nomes associados a outros objetos; dentre os doadores existem diferentes estratos sociais e, ao serem elencados no jornal, assumem uma hierarquia específica, vindo primeiro os Doutores, em seguida os Senhores Majores, Capitães, Tenentes e demais militares, logo após as Senhoras e ainda encontramos referências a um “menor”, que pelo contexto, seria algum adolescente que fez a doação de uma moeda antiga encontrada num terreno vazio. Por fim, como já foi observado, nada era recusado e tudo era tornado público através dos meios de comunicação, por menor que fosse a doação.

Tal prática, até então inédita na museologia brasileira do século XIX – mas como visto pelo volume das doações, muito bem sucedida – nos remete aos ensaios de Marcel Mauss sobre a Dádiva, publicados pela primeira vez em 1925. De forma bem simplificada, podemos dizer que o autor analisa os sistemas de trocas desenvolvidos por grupos considerados primitivos da Polinésia, Melanésia e do noroeste americano, que ficaram conhecidos como dom e contra-dom, ou seja, no ato da doação se espera outra

---

<sup>53</sup> MARTINS, Romário. Museu Paranaense. In: **Boletim do Museu Paranaense**. Tomo I. Curitiba: o museu, 1904, p. 4.

doação (ou contra-doação) e assim se estabelece uma complexa rede de relações sociais, não necessariamente relacionadas às trocas econômicas.

De todos estes temas muito complexos e desta multiplicidade de coisas sociais em movimento, não queremos aqui considerar senão um dos aspectos, profundo mas isolado: o caráter voluntário, por assim dizer, aparentemente livre e gratuito, e todavia forçado e interessado por essas prestações.<sup>54</sup>

No Museu Paranaense, a relação de troca mais evidente implícita nas dádivas era a do objeto pela notoriedade; a doação, por menor que fosse, era proclamada à sociedade pelos jornais. Esta relação de troca promovida pelo museu contribuiria na manutenção do sistema, incentivando, e por vezes desafiando os concorrentes numa disputa social cujo resultado poderia ser novas doações.

Mas havia outra relação construída a longo prazo. Cada doador escolhia os objetos que achava dignos e necessários para compor o museu, a partir do seu ponto de vista; mas todos tinham um elo em comum: eram membros da sociedade paranaense. Desta forma, deixando livre a doação e tudo recebendo, Ermelino Leão permitia que aquelas pessoas dissessem um pouco de si, de suas crenças e pontos de vista relacionados ao tempo presente e passado. Estas doações iriam construir um mosaico de percepções sobre o Paraná, cujo desenho – mutável e inconstante – só poderia ser visto no futuro, mas quando alcançado seria o inegável retrato da sociedade que representava. Era esta livre construção da identidade paranaense que o museu recebia a cada doação.

Em troca, permitia que qualquer cidadão – ao entregar um objeto ao museu e poder vê-lo novamente do outro lado da vitrine – se tornasse parte não só daquela sociedade, como participasse ativamente da construção de uma narrativa histórica sobre o passado paranaense. A figura do museu como local de guarda e celebração da memória contribuía para a valorização destes objetos, e, conseqüentemente, de seus doadores a cujos nomes estavam associados.

Neste sentido, o Museu Paranaense nascia de uma construção coletiva; tão coletiva que os objetos eram doados sem a associação de nomes específicos. Eram doados pratos, pinturas, peles de animais, mas nenhuma referência havia sobre pertencimentos individuais. Não era o prato usado por fulano, o quadro que pertenceu a beltrano, ou a pele do animal que o Imperador caçou. Eram objetos que coletivamente representariam uma província.

---

<sup>54</sup> MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a Dádiva**. Lisboa: Edições 70, 2001, p. 52.

O que queremos destacar aqui é que o modo de aquisição de objetos no Museu Paranaense tinha sua importância para além das salas do museu. O que importava era muito mais o ato da doação – numa relação de troca de referenciais entre a província e os provincianos – do que o próprio objeto doado enquanto parte de uma coleção; neste sentido era o ato de doar ao museu que contribuía para a identidade e a unidade da província do Paraná, que se separara de São Paulo havia pouco mais de três décadas. O museu, através deste sistema de doações se tornava um espaço relacional, que representava e era representado pela população, como podia ser observado pela frequência da visita pública.

Desta forma, em que pese a divisão das seções respeitando os reinos da natureza, o acervo do museu não poderia ser considerado como de história natural em seu conjunto, abrindo espaço para a existência de uma nova concepção museal, talvez tão inovadora como incompreendida para a época.

Ainda nas décadas de 1870/80, num contexto totalmente distinto, o diretor do Museu Nacional, Ladislau Netto, também iria recorrer às doações da população com o intuito de recolher espécimes animais que possibilitassem a constituição de uma coleção a ser apresentada na 4ª Exposição Nacional que ocorreria no Rio de Janeiro em dezembro de 1875. Cabe ressaltar que era uma das funções do diretor do Museu Nacional a participação na organização destas exposições, apesar de estar claro que elas não constituíam uma atividade museal. Seu pedido foi replicado em diversos jornais pelo país.

Tendo de apresentar na próxima futura exposição nacional algumas de suas novas coleções, entre as quais a de anatomia comparada, carece, para aumenta-las, de grande porção de animais (mamíferos, aves, répteis e peixes), quer da fauna indígena, quer exótica, exceção, porém, feita dos animais domésticos.

Quantas pessoas possuem nesta cidade mamíferos ou antes aves grandes das nossas florestas, que, em lhes morrendo, lhe dão ainda trabalhos e despesas!

Pois bem, o museu nacional, qualquer que seja o estado de putrefação de tais animais, gratificará satisfatoriamente a quem lh'os oferecer e aquisição de igual natureza fará também dos maiores peixes e dos grandes répteis e mamíferos que vivem nas águas marítimas e fluviais destas circunvizinhanças. Só assim, cuido eu, fácil me será tão de pronto reunir grande número de esqueletos que sirvam de base aos

estudos comparativos dos vertebrados, de que tanto se ocupa atualmente o mundo científico nos dois hemisférios.<sup>55</sup>

Não sabemos exatamente quantos animais o Museu Nacional adquiriu nesta situação, mas o apelo à população mostrava o modelo de aquisição escolhido pelo museu; ao invés de uma expedição científica, optava por uma doação popular, voluntária e aleatória.

Entre os anos de 1874 e 1892 o Museu Nacional esteve sob a direção de Ladislau Netto, que usou de toda sua vontade e criatividade para aumentar e completar as coleções de história natural, arqueologia e etnografia do museu. Neste período intensificaram-se as trocas de coleções com museus estrangeiros. Em 1871, foram trocados espécimes com o museu e conservatório de Lima, no Perú<sup>56</sup>; em 1879, como agradecimento às coleções enviadas ao Museu de História Natural de Paris, o Museu Nacional recebeu “uma numerosa coleção de mamíferos e de aves de várias partes do globo e em particular da Nova Guiné e da Califórnia”<sup>57</sup>; em 1886, o diretor do Museu de Buenos Aires doou e veio pessoalmente montar um esqueleto de *Scelidotherium leptocephalum* que segundo Ladislau, era o primeiro exemplar deste antediluviano que o museu recebia e retribuiu com “dez couros de mamíferos, setenta de pássaros, oitenta espécies de borboletas e outros insetos”<sup>58</sup> para o Museu de Buenos Aires.

Muitas destas relações internacionais eram intermediadas ou mesmo estabelecidas pelo próprio Imperador que participava ativamente do cotidiano do Museu Nacional.

Lê-se no *Jornal do Comercio*: O museu nacional, cujo melhor incremento e mais eficaz fonte de riqueza está na permutação de suas coleções com as dos museus estrangeiros, remeteu há pouco tempo duas ricas coleções de rochas graníticas do Brasil aos museus de Zurich e S. Petersburgo. S. M. o Imperador, que tem estreitado ultimamente as relações do museu nacional com alguns estabelecimentos análogos do antigo continente, quis ser o intermediário destas novas relações do nosso museu com os de Zurich e S. Petersburgo, e foi ele com efeito quem, antes de sua viagem à província de Minas, remeteu as duas coleções supracitadas.<sup>59</sup>

As expedições para coleta de objetos para o Museu Nacional, apesar de registrarem certo incremento com relação ao período anterior, ainda se mantiveram em segundo plano. A mais significativa ocorreu em 1882, quando o próprio Ladislau Netto

---

<sup>55</sup> NETTO, Ladislau. Museu Nacional. **Jornal do Recife**, Recife, p. 1, (10/06/1875).

<sup>56</sup> Cf. **Jornal do Recife**, Recife, p. 1, (04/04/1871).

<sup>57</sup> Museu Nacional. **Jornal do Recife**, Recife, p. 2, (21/03/1879).

<sup>58</sup> **Jornal do Recife**, Recife, p. 1, (08/09/1886).

<sup>59</sup> **Jornal do Recife**, Recife, p. 2, (08/05/1881).

fez uma expedição ao Pará e, com a colaboração de Ferreira Pena, então membro colaborador do Museu Nacional e diretor do Museu Paraense, coletou diversos objetos arqueológicos e etnográficos para constar na Exposição Antropológica inaugurada no mesmo ano.

Um fator que contribuiu para o incremento das expedições foi o crescimento da malha ferroviária brasileira, principalmente a partir do Rio de Janeiro. Em 1870, encontramos referências a alguns funcionários do museu que, utilizando a Estrada de Ferro Dom Pedro II, aproveitavam para fazer coletas nas áreas adjacentes<sup>60</sup>, mas a principal contribuição estava relacionada à própria construção das ferrovias. Ladislau Neto, aproveitando todas as formas possíveis de coleta, escrevia o seguinte em 1882:

Lê-se no *Jornal do Comercio*: Já uma vez lembramos, e é ocasião de repetir, que, custeando o Estado um museu nacional, conviria organizar instruções para que os engenheiros encarregados da exploração e construção das ferrovias, e bem assim os chefes de outros serviços, procurem auxiliar a acumulação do cabedal científico daquele interessante estabelecimento. Ainda há pouco, numa escavação feita no Paraná, deparou-se uma jazida de ossos e de objetos da natureza dos de que tratamos e parece que nenhum valor se deu ao achado. (...)

Agora que o nosso subsolo é em tanta parte revolvido para construção de ferrovias, seria ocasião de providenciar sobre este ponto. Este objeto não é de somenos importância. Documentos oficiais de países policiados registram com todos os seus caracteres a achada de um esqueleto, de um fragmento de ossos, de um instrumento de pedra, de um aerólito, de tudo em suma que alguma ciência pode utilizar. Não somos de certo indiferentes aos progressos das ciências, mas é bom que o não pareçamos.<sup>61</sup>

Um ano mais tarde, seu apelo parecia ter surtido resultado, quando o mesmo jornal divulgava a seguinte notícia:

Lê-se no *Jornal do Comércio* de 10: A comissão que hoje parte no paquete Espírito-Santo a fim de efetuar estudos definitivos para a construção da ferrovia Madeira-Mamoré leva instruções organizadas pelo Sr. Dr. Ladislau Netto, diretor do Museu Nacional, para coligir artefatos indígenas e outros objetos que interessam ao estudo das ciências de que se ocupa aquele estabelecimento. As instruções, em que se põe patente a competência do organizador, especializam os

---

<sup>60</sup> Cf. **Pedro II**. Fortaleza, p. 3, (04/08/1870)

<sup>61</sup> Exposição Antropológica Brasileira. **Jornal do Recife**, Recife, p. 2, (21/01/1882).

diversos grupos de objetos cuja aquisição inspira maior interesse ao Museu Nacional.<sup>62</sup>

Ladislau Netto conhecia as dificuldades econômicas e políticas de empreender expedições para coleta de espécimes e usava, então, toda sua criatividade para conseguir ampliar as coleções do museu. Usar as ferrovias era apenas uma destas estratégias. Cabe lembrar ainda, que foi uma destas estradas de ferro que possibilitou o sucesso do transporte do Meteorito de Bendegó até o Museu Nacional em 1888.<sup>63</sup>

Outra estratégia era estabelecer parcerias e buscar nas condições mais inesperadas, a oportunidade de uma boa aquisição. No Passeio Público, no Jardim Botânico, na Escola Normal, existiam animais que mais cedo ou mais tarde morriam – vários deles vítimas de pedradas dos próprios visitantes que se divertiam com tais atos. Estes eram, então, entregues ao Museu Nacional, que depois de prepará-los, incorporava-os às coleções ou deles se serviam para trocas com outros museus.<sup>64</sup>

A coleção de numismática também seria alvo da criatividade de Ladislau Netto, que atuou em duas frentes: primeiro entrou em contato com a Casa da Moeda e pediu que as moedas e medalhas que ali fossem entregues para serem novamente fundidas nos atuais padrões monetários passassem antes pela verificação dele para ver se, por acaso, não completariam alguma lacuna das coleções do museu; depois, lançou apelo às pessoas para que procurassem em casa moedas antigas, cujo padrão monetário não tivesse mais nenhum valor, e que, ao invés de entregarem-nas à Casa da Moeda para serem fundidas, levassem-nas ao museu, onde seriam trocadas por moedas atuais – função que caberia à uma Casa da Moeda e não a um Museu. O diretor oferecia aos

---

<sup>62</sup> **Jornal do Recife**, Recife, p. 1, (18/01/1883).

<sup>63</sup> Segundo a narrativa do Dr. Orville Derby, “A extensão da estrada de ferro da Bahia na direção do distrito de Monte Santo sugeriu ao autor destas linhas, então diretor da seção geológica do Museu Nacional, a ideia de uma segunda tentativa para a remoção do meteorito. (...) Soube-se que a estrada de ferro alcançaria em breve o ponto mais próximo, ainda uns cento e tantos quilômetros distante. (...) O trabalho da remoção foi inaugurado no dia 7 de setembro, tendo a marcha começado efetivamente no dia 20 de novembro de 1887. A estrada de ferro foi alcançada no dia 14 de maio de 1888, sendo o meteorito desembarcado no Rio de Janeiro no dia 15 de junho.” Cabe ressaltar que do porto da Bahia para o Rio de Janeiro, seguiu de navio. Cf. DERBY, Orville A. Estudo sobre o meteorito de Bendegó. In: **Archivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro**. Vol. IX. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1895. pp. 89-110.

<sup>64</sup> Tal fato foi narrado por Ladislau Netto em carta ao jornal *Diário do Rio de Janeiro*: “dentre vários presentes oferecidos nestes últimos tempos ao Museu Nacional pelo (...) conservador do Passeio Público, e diretor da escola normal do Jardim Botânico, permita-me V. que lhe faça menção de uma alpaca e de dois jaburus-moleques, remetidos depois de mortos ao museu, onde agora se acham convenientemente preparados e prontos a serem expostos nos seus respectivos armários. Estes jaburus pertenceram ao pequeno grupo de aves do Passeio Público, onde alguns visitantes, para sua distração e flagelo daqueles pobres animais, de continuo lhes atiram pedras e matam-nos por fim, como o fizeram a estes dois representantes da espécie *Micteria americana*.” **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 1871, p.1 (28/11/1871).

“coleccionadores amadores” trocas de suas duplicadas pelas que possivelmente dispusessem em igual condição na coleção do próprio museu<sup>65</sup>. Esta situação impensada nos dias de hoje onde estão muito bem definidas as posições de colecionados privados e museus, na prática, tornava possível o crescimento da coleção do museu.

Em 1886, uma baleia encalhou morta em Paraty. Sabendo do ocorrido, Ladislau Netto não poupou esforços para conseguir o esqueleto do animal de grandes dimensões, que foi montado no museu.<sup>66</sup>

A iniciativa mais bem sucedida, no entanto, parece ter sido a promoção da Exposição Antropológica realizada em 1882, para a qual chegou a ser elaborado um conjunto de instruções que orientavam o quê e como coletar e enviar os objetos ao Museu Nacional. Como aviso e incentivo, informava ainda que os materiais aceitos seriam agradecidos, não pelo museu, mas pelo próprio governo imperial.

Os objetos expostos poderão ficar pertencendo ao Museu Nacional ou devolvidos aos proprietários, conforme a declaração destes. No primeiro caso, o diretor geral mandará arquivar nas coleções do museu os objetos oferecidos com o nome do doador, participando tudo ao governo imperial para que seja o presente agradecido e tomado na consideração merecida.<sup>67</sup>

Tal conjunto de instruções foi publicado diversas vezes em jornais espalhados por todo o país e o resultado surpreendeu o próprio diretor do museu.

Lê-se no *Jornal do Comércio*: Depois de encerrado o prazo para a recepção dos objetos destinados à Exposição Antropológica, tal tem sido a afluência dos artefatos remetidos ou destinados a este aplaudido empreendimento, que o Sr. Diretor do Museu, para não sacrificar a riqueza de uma festa cujo êxito está justamente na razão direta de abundância e variedade dos objetos expostos, abriu um pouco a mão ao primeiro alvitre e tem recebido os artefatos que se lhe tem enviado.<sup>68</sup>

Diversificando os modos de aquisição, Ladislau Netto conseguiu em sua gestão incrementar as coleções do Museu Nacional que, como pode ser observado, ainda se apoiava muito nas doações, sendo as coletas pontuais e as compras praticamente inexistentes.

---

<sup>65</sup> Cf. **Jornal do Recife**, Recife, p. 1, (01/08/1881).

<sup>66</sup> Sobre este episódio o *Jornal do Recife* teceu o seguinte comentário: “Recebeu ontem à tarde o Museu Nacional o esqueleto da enorme baleia que deu à costa há cerca de um mês em Paraty, e que o Sr. Ladislau Neto mandou buscar. O Sr. Ladislau Netto, que vai expor este magnífico esqueleto no novo salão central do Museu teve que vencer grandes dificuldades para adquirir este precioso objeto e não menores se lhe deparam agora para a preparação e exposição do gigantesco esqueleto, que exige aparelhos e solidas vergas de ferro bastante para apoio de tamanhos e tão pesados ossos.” Cf. **Jornal do Recife**. Recife, 1886, p.1 (16/10/1886).

<sup>67</sup> **Publicador Maranhense**, São Luiz, p. 1, (28/02/1882).

<sup>68</sup> **Jornal do Recife**, Recife, p. 1, (27/06/1882).

Com o desenvolvimento do campo museal nas décadas de 1860 a 1880 e o incremento no número de museus no Brasil, a criação do Museu Paulista encontrou um cenário totalmente distinto dos apresentados aos museus anteriores. Duas décadas antes de sua criação, já havia em São Paulo diversas coleções particulares, algumas inclusive abertas ao público, como a coleção do coronel Joaquim Sertório – que ficou conhecida na década de 1880 como Museu Sertório – e a coleção formada pela Associação Auxiliadora do Progresso de São Paulo que deu origem ao Museu Provincial, inaugurado em 1877. Ambos os acervos foram reunidos na constituição do Museu Paulista. Como observa Regina Gualtieri, a formação do Museu Paulista se deu num ambiente político, científico e museológico bem específico da história do país e do próprio estado de São Paulo.

A criação do Museu Paulista, em 1894, conforme apontam diferentes estudos, resultou da confluência de vários fatores, dentre os quais destacam-se as tendências internacionais de expansão generalizada dos museus de todos os tipos, cujo apogeu situa-se na década de 1890; o ideário cientificista difundido no Brasil, que atribuía à ciência e à educação o papel de agentes da transformação e modernização da sociedade e a iniciativa pessoal de um pesquisador, Hermann von Ihering, ex-naturalista viajante do Museu Nacional do Rio de Janeiro, que procurou garantir um espaço institucional para realizar seu trabalho científico.<sup>69</sup>

Como já exposto, ao iniciar a década de 1890 não era apenas o modelo de museu de história natural que encontrávamos no país; outras categorias de coleções e objetos haviam surgido e passavam a compor o cenário museal brasileiro. No caso paulista, dois fatos nos chamam a atenção.

O primeiro se refere à aparente criação tardia do *primeiro* museu em São Paulo, ou seja, o Museu Paulista só foi criado no final do século XIX, apesar da então Província de São Paulo, desde os anos de 1850 ter grande expressão política e econômica no âmbito nacional. O segundo fato é a existência de coleções em mãos de pessoas e instituições (como os Museus Sertório e Provincial) que em certa medida ocupavam no universo da população a condição de museus.

Sobre a constituição inicial do seu acervo, Margaret Lopes e Silvia Figueirôa observam o seguinte:

Finalmente compradas pelo conselheiro Francisco de Paula Mayrink, as coleções do Museu Sertório foram acrescidas de materiais do

---

<sup>69</sup> GUALTIERI, Regina Cândida Ellero. **Evolucionismo e Ciência no Brasil. Museus, pesquisadores e publicações 1870-1915.** São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000, p. 84.



Museu Provincial da Associação Auxiliadora do Progresso de São Paulo e do acervo de um outro colecionador particular, sempre referido nos documentos como Pessanha, além das pertencentes ao próprio von Ihering, e no conjunto constituíram o acervo inicial do Museu Paulista.<sup>70</sup>

Institucionalmente, entre 1891 e 1894 estas coleções passariam por inúmeras gestões com propostas distintas como observa Maria Landim:

Após adquirir o acervo do Museu Sertório, o conselheiro Francisco de Paula Mayrink doou-o ao Estado de São Paulo que o incorporou ao Museu Provincial. O Museu do Estado funcionou de 1891 a 1893 sob a direção do sueco Alberto Löefgren, que já havia trabalhado para Joaquim Sertório, ajudando-o na organização de seu museu. Em 1893, essa coleção com uma expressiva representatividade das diversas áreas da História Natural foi posta sob a responsabilidade da Comissão Geográfica e Geológica do Estado de São Paulo e passou a ser coordenada por Orville Adelbert Derby com o nome de Museu Paulista e em 1894, já desligada da Comissão, passa a ocupar o edifício monumento à independência no Ipiranga. Considerando apenas o final do século XIX, esse acervo esteve reunido sob diferentes instituições prenunciando uma história de reviravoltas institucionais que marcaram essas coleções.<sup>71</sup>

Desta forma, não teria sido o Museu Paulista, o primeiro museu de São Paulo, mas o que reuniu as condições políticas, ideológicas e sociais capazes de torna-lo assim reconhecido.

Há, no entanto, outro fator a ser considerado. O Museu Sertório era uma iniciativa particular de um colecionador e apesar de ter sido aberto ao público, apresentar certa organização, e até mesmo receber objetos coletados pela população e entregue aos poderes públicos que, por sua vez, repassam ao referido museu<sup>72</sup>, o fato de não ser uma instituição pública parece ter comprometido a sua credibilidade científica. O mesmo ocorreria com o Museu Provincial.

O que queremos destacar aqui é que o grande mérito do Museu Paulista, enquanto instituição criada pelo poder público foi transformar as coleções num museu. Os objetos seriam os mesmos, porém com diferente arranjo e submetidos a *estudos científicos*. Não temos informações sobre como ocorreu o processo de descarte dos

---

<sup>70</sup> LOPES, Maria Margaret; FIGUEIRÔA, Silvia Fernanda de Mendonça. A criação do Museu Paulista na correspondência de Hermann von Ihering (1850-1930). In: **Anais do Museu Paulista**. Nova Série, Vol. 10/11. São Paulo: o Museu, 2002/2003, p. 27.

<sup>71</sup> LANDIM, Maria Isabel. Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo: adaptação aos novos tempos. In: **Estudos Avançados**. Vol. 25, nº 73. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011, p. 205.

<sup>72</sup> Por exemplo, em 1886 o jornal *O Cearense* noticiava que na Província de São Paulo um certo Dr. Bráulio Urioste, ao escavar um terreno na rua Senador Florêncio de Abreu encontrou um colar indígena “com certa arte” e entregou o objeto à Motta Júnior “que, por sua vez, enviou-o ao Museu Sertório, onde se acha exposto”. Cf. **O Cearense**. Fortaleza, p. 1-2, (26/11/1996).

objetos considerados inúteis ao novo museu que se criava, nem sobre quais objetos foram perdidos devido ao desgaste do tempo em que ficou depositado na Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo, mas sabe-se que ambas as coleções, em grande medida, compuseram o acervo inicial do Museu Paulista, que herdava assim uma coleção de objetos *curiosos* que precisava se transformar numa coleção *científica*.

Margaret Lopes e Silvia Figueirôa, analisando as correspondências de Hermann von Ihering, apresentam um trecho de uma das cartas escritas por Orville Derby, então presidente da Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo, escrita em 1893, que deixa claro o tipo de acervo que constituiria as primeiras coleções do Museu Paulista:

Em primeiro lugar, o governo de São Paulo não está especialmente interessado nem em estudos zoológicos nem no museu, considerando este último mais bem como uma espécie de elefante branco (...) uma opinião com a qual eu intimamente concordo. Ele consiste de uma coleção privada feita por um “curioso” e vendida por ele junto com a casa para um rico especulador durante o “boom” [do café], o qual fez presente da coleção ao governo e ficou com a casa. O governo, não sabendo o que fazer com ela e não desejando incorrer em despesa, “encostou” o museu na Comissão, e eu muito relutantemente aceitei o encargo a fim de preservar o que havia de valor nas coleções e para manter viva a ideia de um museu, que no futuro poderá se transformar em algo melhor.<sup>73</sup>

A condição de Hermann von Ihering não era das mais confortáveis; acabara de se desligar do Museu Nacional em meio a uma situação conflituosa e precisava encontrar outro local para exercer suas atividades de pesquisa que tivesse o mesmo porte do seu antigo local de trabalho. Depois de certas tentativas frustradas em outros museus nacionais – como o da Argentina e do Uruguai – a única alternativa que se mostrou viável foi a criação de um novo museu, e esta possibilidade se tornaria realidade na São Paulo republicana.

Mas como se não bastasse receber um acervo de objetos “curiosos” para transformar numa coleção científica, receberia também um edifício polêmico, que pelo seu significado se tornaria um obstáculo para os projetos de Hermann von Ihering. As questões pertinentes ao edifício do museu serão contempladas no terceiro capítulo.

Com relação aos modos de aquisição – tema que nos interessa neste capítulo – adotados pelo Museu Paulista a partir de sua inauguração em 1895, quando já contava com duas coleções particulares recebidas, observamos que estes eram um pouco distintos da realizada pelos demais museus no período.

---

<sup>73</sup> DERBY, Orville. Carta de Orville Derby a Hermann von Ihering (em inglês). São Paulo, 23/01/1893 apud LOLPES; FIGUERÔA 2002/2003 op. cit., p. 30.

No relatório referente ao ano de 1897 publicado na *Revista do Museu Paulista*, Hermann von Ihering, listando todas as aquisições do museu, como de hábito em todos os relatórios anuais, divide as aquisições em doações, compras, coletas e permutas, apresentando um leque diversificado e equilibrado dos modos de entradas de objetos no museu<sup>74</sup>. Em geral, todas as coleções eram beneficiadas com os quatro tipos de aquisições. Este modelo foi adotado durante toda sua gestão, variando apenas de intensidade as compras e coletas, em virtude dos recursos disponíveis para tais atividades, lembrando que estas últimas exigiam despesas para as expedições.

O Museu Paulista parece ter se inspirado no Museu Paranaense no que se refere a publicações em jornais das doações recebidas voluntariamente. Entre os anos de 1895 e 1920, pelo menos, várias destas doações foram não só publicadas nos periódicos paulistanos, como também detalhadamente descritas nos relatórios anuais elaborados por Hermann von Ihering e publicados na *Revista do Museu Paulista*.

O que diferenciava, no entanto, era o perfil dos doadores; no caso do Museu Paulista, observamos a predominância de cientistas ou colecionadores profissionais ou mesmo amadores, mas, em geral, pessoas relacionadas ao meio científico, diferente do Museu Paranaense, onde as doações voluntárias eram feitas em sua maioria pela população em geral.

Enquanto no Museu Paranaense o povo se representava no Museu através de suas doações, no Museu Paulista havia um grupo de *sábios cientistas*, responsáveis por constituir uma coleção a ser visitada pela população paulistana em busca de aprendizagem e conhecimento.

As compras, incomuns nos demais museus, eram feitas em geral por coleções – quando se tratava de objetos de história natural –, ou de objetos específicos – quando se tratava de objetos artísticos e/ou históricos – pertencentes a particulares, tanto brasileiros quanto estrangeiros, e observa-se que existiam pessoas que já constituíam coleções com o intuito de vendê-las ao museu.

Por meio de compra foram adquiridos numerosos objetos de grande interesse. Refere-se isso em primeiro lugar à coleção de animais do Amazonas que foram comprados ao Sr. *Carneiro Leão*, que algum tempo expôs nessa capital um Museu amazônico, vendendo parte dele ao do Estado pelo preço de rs. 3:500\$000. (...)Do Dr. *Tempère* em

---

<sup>74</sup> IHERING, Hermann von. O Museu Paulista no ano de 1897. In: **Revista do Museu Paulista**. São Paulo: Tipografia a Vapor de Hennies e Irmãos, v. 3, 1898, p. 1-17.

Paris compramos uma coleção de preparações microscópicas; do Sr. *H. Rolle* em Berlim conchas e ovos de pássaros.<sup>75</sup>

Especialmente em nosso Estado conseguimos entrar em relação com um certo número de caçadores que, ensinados pelo nosso preparador já agora nos preparam bons couros ou conservam os animais em álcool e assim constantemente lhes compramos bom material.<sup>76</sup>

Ao longo das duas primeiras décadas observamos uma constante nos relatórios do Museu Paulista: Hermann von Ihering iniciava seu relato lamentando a falta de recursos para aquisição de objetos e coleções, mas ao longo da narrativa mencionava expressivas aquisições por compra, como em 1898:

A redução da verba a menos da metade da que teve no exercício anterior e a redução do pessoal científico-técnico da repartição, prejudicaram muito o serviço e o progresso do Museu no ano passado. (...)

Nessas circunstâncias as aquisições feitas foram limitadas a um quadro de G. Parlagrecco *Na roça*, comprado por 2:800\$000 reis e a uma valiosa coleção de objetos etnográficos dos Índios Carajás, do Rio Tocantins, comprada ao Sr. José M. Palmeira da Silva por 2:000\$000 reis.<sup>77</sup>

As mesmas reclamações seguidas de vultosas aquisições se repetiam em 1902:

Tornou-se bastante difícil a situação financeira desta Repartição nestes últimos exercícios, ficando patente que é insuficiente a verba destinada para a conservação e aumento das coleções. (...)

Sobressai em valor real e artístico o excelente quadro *Partida da monção*, obra prima do malogrado pintor brasileiro Almeida Junior, adquirido pela quantia de trinta contos de réis (30:000\$000). (...)

Além desta aquisição é digna de menção a compra da magnífica tela «Descoberta do Brasil» de Oscar Pereira da Silva, pela quantia de oito contos de réis (8:000\$000). Do hábil pintor Benedicto Calixto adquiriram-se as seguintes telas: «José Bonifácio de Andrade e Silva», «Padre Bartholomeu de Gusmão», o inventor dos balões, «D. Pedro 1» e «Padre José de Anchieta». Estes retratos foram feitos por encomenda a fim de figurarem na galeria histórica, onde se encontram juntamente com os retratos de D. Pedro II, Senador Feijó, Padre Belchior Pontes e outros.<sup>78</sup>

As permutas eram mais comuns com os museus estrangeiros, certamente os maiores interessados na aquisição de espécimes de história natural do nosso território.

---

<sup>75</sup> Idem, *Ibidem*, p.11-12.

<sup>76</sup> IHERING, Rodolpho von. O Museu Paulista nos anos de 1903 a 1905. In: **Revista do Museu Paulista**. São Paulo: Tipografia Cardozo, Filho & Cia., v. 7, 1907. p.9

<sup>77</sup> IHERING, Hermann von. O Museu Paulista no ano de 1898. In: **Revista do Museu Paulista**. São Paulo: Tipografia a Vapor de Hennies e Irmãos, v. 4, 1900, p. 1-3.

<sup>78</sup> IHERING, Hermann von. O Museu Paulista em 1901 e 1902. In: **Revista do Museu Paulista**. São Paulo: Tipografia do Correio Oficial, v. 6, 1904, p. 1-6.

Apesar de Hermann von Ihering sempre defender em seus discursos que o museu tinha como principal objetivo a preservação dos espécimes nacionais, estas trocas tinham objetivos estratégicos e científicos. Primeiramente, ao enviar exemplares da fauna e flora brasileira para os museus estrangeiros, que sabidamente tinham bibliotecas mais bem equipadas e coleções maiores que as nossas, estes espécimes eram classificados cientificamente, o que seria difícil de realizar com os poucos recursos disponíveis no museu.

Em segundo lugar, muitas vezes se permutavam espécimes por livros, incrementando assim a biblioteca de História Natural do museu, com obras que dificilmente seriam fartamente compradas devido ao seu alto custo. Assim, o museu consolidava a sua parte científica e tornava-se internacionalmente conhecido.

A aquisição de coleções inteiras sempre apresenta o problema da coexistência de objetos muito interessantes com alguns totalmente deslocados da proposta das coleções, e não seria diferente no caso do Museu Paulista. Acrescentando-se a isso a dificuldade das expedições de coletas – principalmente de material etnográfico de “índios bravios” - encontramos no arquivo do Museu Paulista três cadernos intitulados “catálogos antigos” do museu, compilados entre 1913 e 1914, ainda na gestão de Hermann von Ihering, que apresentam uma riqueza de informações sobre a constituição das coleções do museu a partir de seus modos de aquisição.

Expressões como “porção de pedras de autenticidade muito duvidosa”, “ossos de serventia desconhecida”, “um prego grande” e “pedaço de pau de uso ignorado”<sup>79</sup> eram comumente relacionados nestes livros e em geral estavam associados a objetos constantes de coleções compradas ou recebidas em doação. O caso do “um prego grande” é significativo: ao lado do registro há a seguinte anotação a lápis datada de março de 1920: “Prego retirado de madeiras da capela da Rua Santa Teresa em São Paulo 1683. III-1920.”, ou seja, se entre os anos de 1913 e 1914 aquele objeto tivesse sido descartado, em 1920 não teríamos um fragmento original da capela que foi demolida. Optava-se pelo recolhimento do conjunto para depois se proceder às pesquisas específicas que dariam sentido à coleção incorporada ao museu.

A mesma documentação mostra ainda a dificuldade do diretor do Museu Paulista em conseguir profissionais capacitados para o serviço, o que se pode concluir a partir

---

<sup>79</sup> **Catálogo Antigo**. São Paulo: Museu Paulista, 1913-1914, manuscrito.

dos seguintes registros: “Arma em forma de remo, digo, é remo”; “4 ventarolas chinesas (Japão)”; “esqueleto de indivíduo do sexo ...”, ou “6 vidros com fetos humanos?”.

Este rico material de pesquisa traz importantes indícios sobre alguns critérios de aquisição de acervos adotados pelo Museu Paulista – ainda que não claramente normatizados ou redigidos.

Em primeiro lugar, encontramos os *objetos de história natural*, englobando a fauna, a flora e a mineralogia nacionais, ainda que permitido objetos estrangeiros para estudos comparativos. Para Hermann von Ihering, “sendo o caráter do Museu o de um museu brasileiro, é bem natural que, se faltar espaço, os tipos dos outros continentes sejam retirados dos armários para dar lugar a representantes da fauna indígena.”<sup>80</sup> Cabe ressaltar que Hermann von Ihering havia decidido adotar um *sistema moderno de organização de museus*, onde haveriam poucos objetos expostos, ficando a maioria guardado somente para o uso das pesquisas.

Em segundo lugar, adquiriam-se *objetos etnográficos* que, geralmente eram comprados de coleções particulares ou coletados em expedições realizadas pelos próprios funcionários do museu ou pela Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo. Com relação a esta última origem, cabe ressaltar alguns registros que foram acompanhados da anotação “*Offr da Comissão Geográfica e Geológica e São Paulo*”:

1110. Crânio de índio ♂ Coroado ± 60 anos; morto pelo capitão por ocasião do assalto que os índios fizeram a 31 de julho de 1906 na fazenda Santa Bendita. (...)

1136. Flechas de índios Coroados, lançada sobre uma parte do pessoal da turma do rio Feio no acampamento 15 de novembro. (...)

1139. Porrete com o qual foi atacada a turma do rio Feio em 18 de julho de 1905.

1140. Arco de guerra dos índios Coroados encontrado depois do ataque a turma do rio do Peixe 23.IX.06. (...)

1145. Molduras de espelhos encontrados no lugar onde foi trucidado M. Claro H. de Mello.<sup>81</sup>

Podemos observar que nem sempre as coletas foram amistosas, e compreendemos a confusão que o catalogador fez entre uma arma e um remo, como citado anteriormente. Porém, o mais interessante é a preocupação com a anotação das circunstâncias em que tais objetos foram adquiridos. Não sabemos se estas informações chegaram a ser incluídas nos “rótulos” – como eram chamadas as etiquetas na época –

---

<sup>80</sup> IHERING, 1898, op. cit., p. 9

<sup>81</sup> Catálogo Antigo, 1913-1914, op. cit., p. 34-36

colocados ao lado dos objetos expostos, mas o simples fato da preocupação com estes registros demonstrava a iniciativa de dar ao objeto uma história – tão dramática quando heroica – protagonizada pelo bravo povo paulista. Afinal, apesar dos *ataques* indígenas, havia saído vitorioso o naturalista que conseguiu levar até o museu aqueles objetos tomados dos índios.

Em outras palavras, não era apenas a aquisição de um objeto etnográfico representativo dos povos indígenas que habitam a região, era a aquisição de um objeto híbrido, capaz de demonstrar ao mesmo tempo a riqueza etnográfica e o avanço do processo civilizatório pelo qual passava o Estado de São Paulo.

Em terceiro lugar encontramos os *objetos do “período histórico” brasileiro*, ou seja, não indígenas, que eram adquiridos na medida em que apresentassem pelo menos um dos seguintes requisitos: tivessem pertencido a alguma personalidade, como “21. Armadura que foi de Martim Afonso de Souza” e “84. Urinol que foi da Marquesa de Santos”; tivessem sido usados por alguma personalidade, como “09. Cadeira em que sentou Dom Pedro I na sua visita a Jundiá” ou “124. Bala com que foi ferido o general Argolo”; objetos simplesmente considerados antigos, incluindo todos os do período imperial e relativos à escravidão, como “34. Par de estribos antigos”, “38. Instrumento musical antigo”, “116. Relógio de prata antigo e histórico”, “195. Estribo de prata com as armas imperiais”, “77. Palmatória de fazenda”; objetos relacionados aos usos e costumes, do cotidiano das famílias, como “46. Roda de fiar” e “59. Anquinha (ou Tournure)”.<sup>82</sup>

Na coleção recebida pelo museu, que havia pertencido a Karl von Koretitz, por exemplo, existia um objeto que parecia ser um apito indígena, mas sobre o qual não se tinha certeza. Recebeu o objeto a seguinte anotação: “345. ?Apito? Duvidoso mesmo quanto ao valor histórico!”<sup>83</sup> Ou seja, se tivessem certeza de que o objeto era um apito indígena, sua aquisição estaria justificada pelo critério etnográfico; caso não fosse indígena, ainda assim poderia ser incorporado ao acervo no museu se tivesse algum valor histórico. Do contrário, não haveria categoria que justificasse sua permanência no museu.

Em quarto lugar, não podia faltar ao museu uma *coleção numismática*, incluindo moedas e medalhas nacionais e estrangeiras. Tais coleções davam um lastro de erudição, necessário a todo e qualquer museu.

---

<sup>82</sup> Idem, *Ibidem*, *passim*.

<sup>83</sup> Idem, *Ibidem*, p. 4.

Ainda com relação aos acervos dos museus, cabe ressaltar que todos eles contavam com alguns espécimes vivos. No Museu Nacional havia logo na entrada uma gaiola com uma jiboia que viveu ali 32 anos; no andar superior uma águia e no jardim uma das gaiolas foi ocupada por sucessivas onças<sup>84</sup>. O Museu Goeldi, a partir da década de 1890 contou com um parque zoobotânico. Até o Museu Paranaense possuía em seu jardim um pequeno zoológico<sup>85</sup>. No Museu Paulista, Hermann von Ihering resistiu enquanto pode até que foi inevitável ceder às pressões e colocar uma gaiola na entrada do museu com uma harpia doada<sup>86</sup>.

Como pudemos observar, ao longo da segunda metade do século XIX e das primeiras décadas do século XX, os museus brasileiros, ao seguir os projetos idealizados para cada um deles, acabaram por diversificar os modos de aquisição de objetos e coleções, predominando entre estes as doações espontâneas e aleatórias que ao seu modo, foram ao longo do tempo completando as coleções e produzindo duplicatas em número suficiente que possibilitassem trocas com outros museus, em geral estrangeiros.

Algumas expedições também foram realizadas, mas em sua maioria por naturalistas estrangeiros, ainda que na categoria de membros correspondentes dos museus brasileiros; sendo assim, a parte mais rica das coletas acabaram sendo enviadas para o exterior.

Observamos ainda que cada museu teve origem em coleções já existentes, sendo todas elas de objetos de história natural, e que foram doadas para a constituição do museu. Mesmo no caso do Museu Paulista, cuja origem se atribui a coleção comprada ao Coronel Sertório, cabe ressaltar que foi o Conselheiro Mayrink que adquiriu a coleção pessoalmente e a doou ao Estado.

As aquisições por compra foram, em geral, pontuais, e se referiam a coleções *completas* quando se tratava de história natural e etnografia, ou de objetos individuais, quando se adquiria produtos históricos, em sua maioria quadros encomendados, os quais representavam eventos épicos ou personalidades.

---

<sup>84</sup> Cf. AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de. **O Rio de Janeiro, sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades**. Volume 2. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1877

<sup>85</sup> Cf. FERNANDES, José Loureiro. **Museu Paranaense. Resenha Histórica 1876-1936**. Curitiba: Museu Paranaense, 1936. p. 8.

<sup>86</sup> Cf. IHERING, Hermann von. O Museu Paulista em 1899 e 1900. In: **Revista do Museu Paulista**. São Paulo: Tipografia do Diário Oficial, v. 5, 1902, p. 2.



## **Das Instruções à coleta popular**

Trataremos aqui especificamente dos objetos de história natural, uma vez que os objetos ditos *históricos* ou *artísticos* passaram por distinto processo de recolha e validação de sua importância museológica. Como apresentado, observamos nos museus brasileiros, ao longo do século XIX, a predominância das aquisições por doação. Muitas delas, no entanto, foram feitas por viajantes naturalistas, em sua maioria estrangeiros, que contribuiriam desta forma para a constituição dos acervos destes museus.

Estes materiais coletados exigiam um mínimo de qualidade e credibilidade de informações para se tornar útil às pesquisas científicas que embasavam a constituição dos museus. Referindo-nos especificamente aos espécimes dos três reinos da natureza, observamos que era necessário que as pessoas que coletassem estes objetos dominassem as técnicas de recolha e conservação em campo, além de terem uma clara noção daquilo que estavam procurando. Deveriam ter conhecimento prévios, tanto técnicos quanto científicos, e saber quais exemplares coletar para completar ou formar suas coleções.

No caso específico do Brasil, desde o século XVIII, a preocupação portuguesa em conhecer os potenciais naturais que permitissem a exploração comercial de sua então colônia, incentivou o empreendimento de diversas expedições e resultou na produção de algumas *Instruções*, que adquiriram significativa relevância no panorama das expedições científicas, popularizadas em Portugal como *Viagens Filosóficas*, por abranger diversas áreas de conhecimento da filosofia, que incluía temas como física e astronomia, além das clássicas áreas de mineralogia, zoologia e botânica.

Diversos autores têm se debruçado sobre este tema, principalmente com relação às *Instruções* portuguesas que tinham por objetivo não só subsidiar a exploração do território brasileiro, como também das colônias situadas na África.

Para Magnus Pereira e José Brandão, tais *Instruções* teriam antecedentes em alguns escritos dos séculos anteriores ao XVIII e na realidade existiriam até os dias atuais sob outro formato.

Em certa medida, essas obras não eram uma novidade, pois davam continuidade aos manuais de *ars peregrinandi*, que, desde o século XVII, alimentavam o modismo das viagens caracterizadas pelos bandos de arribação de *gentlemens* norte-europeus que, sazonalmente,

migravam para o Mediterrâneo em busca de calor, de história, de paisagem e, mais tarde, de ciência.<sup>87</sup>

As instruções de viagem foram, entre os séculos XVIII e XIX, uma ferramenta essencial para a atividade dos naturalistas profissionais e amadores e para os colaboradores eventuais dos museus. De certa forma, ainda hoje se encontram conteúdos análogos nos diversos “guias práticos” para os entusiastas da Natureza, embora noutra dimensão balizada pelos paradigmas conservacionista e ambiental.<sup>88</sup>

Houve, no entanto, um formato específico, característico dos séculos XVIII e XIX, estabelecido na Europa – em especial Portugal – que influenciou diretamente as práticas científicas brasileiras. Segundo Ermelinda Pataca,

foi a *Instructio peregrinatoris*, de autoria atribuída a Linneu (1707-1778), escrita na realidade por seu discípulo Henrique André Nordblad em 1759, um marco desse gênero literário, tornando-se base para todas as instruções posteriores a ela.<sup>89</sup>

Outra *Instrução* relevante foi escrita por Domenico Vandelli, em Portugal, em 1779, com o título “Viagens filosóficas ou Dissertação sobre as importantes regras que o Filósofo Naturalista nas suas peregrinações deve principalmente observar”, voltada especificamente para uma viagem que seria feita ao Brasil, mais exatamente ao Amazonas. Para Magnus Pereira, “este documento é um indicativo do esforço de Vandelli em disseminar também entre os viajantes leigos o interesse pelas coletas naturalistas, como estratégia para aumentar as coleções de História Natural sob sua responsabilidade.”<sup>90</sup>

Não aprofundaremos aqui a análise do conteúdo das instruções, mas gostaríamos de ressaltar a existência destas mesmo antes da criação do Museu Nacional, em 1818. Ou seja, o estabelecimento de normas e procedimentos técnicos de coletas de espécimes tipicamente brasileiros precede o próprio contexto museal do país. Ainda que este tipo de coleta aparentemente guardasse pouca relação com as atividades museológicas

---

<sup>87</sup> PEREIRA, Magnus Roberto de Mello; CRUZ, Ana Lúcia Rocha Barbalho da. *Instructio Peregrinatoris*. Algumas questões referentes aos manuais portugueses sobre métodos de observação filosófica e preparação de produtos naturais da segunda metade do século XVIII. In: KURY, Lorelai; GESTEIRA, Heloisa (orgs.). **Ensaio de história das ciências no Brasil: das Luzes à nação independente**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012, pp. 116-117.

<sup>88</sup> BRANDÃO, José Manuel. “Boas práticas” na colheita e remessa de produções minerais. In: **GEONOVAS**. Portugal: Associação Portuguesa de Geólogos, 2013, nº 26, p. 83.

<sup>89</sup> PATACA, Ermelinda Moutinho; PINHEIRO, Rachel. Instruções de viagem para a investigação científica do território brasileiro. In: **Revista da Sociedade Brasileira de História da Ciência**. Vol. 3, nº 1. São Paulo: A Sociedade, 2005, p. 61.

<sup>90</sup> Pereira, Magnus Roberto de Mello; Cruz, Ana Lúcia Barbalho da. O viajante instruído: os manuais portugueses do iluminismo sobre métodos de recolher, preparar, remeter e conservar produtos naturais. In: **Temas setecentistas; Governos e Populações no Império Português**. Curitiba: UFPR/SCHLA, 2009, p. 247.

propriamente ditas – uma vez que estavam muito mais relacionados às iniciativas científicas que não necessariamente resultavam em coleções museais –, a constituição de coleções sob os parâmetros técnicos estabelecidos pelas *Instruções* acabou por dar origem a coleções museais, facilitando ou dificultando as atividades relacionadas à pesquisa, conservação, preservação e guarda das coleções de acordo com a qualidade e eficácia de tais instruções e da habilidade do cumprimento destas pelos próprios naturalistas viajantes.

Não tardou para que no Brasil se copiasse o modelo europeu, ainda que não tivéssemos a tradição das expedições naturalistas realizadas por brasileiros – categoria inexistente em 1818. Encontramos algumas destas Instruções, das quais destacaremos algumas.

Em 1819, por ordem de Dom João VI, foi publicada a primeira *Instrução* brasileira<sup>91</sup>, que era, na verdade, uma tradução para o português da elaborada um ano antes pelo Museu de História Natural de Paris, adicionada de algumas notas específicas sobre o Brasil, elaboradas pela Academia Real de Ciências de Lisboa, com base nas *Instruções* impressas por esta Academia em 1871, como o próprio título destaca. Coube a responsabilidade da tradução e publicação ao Museu Nacional do Rio de Janeiro e foi distribuída por várias regiões do país com o objetivo de orientar as coletas destinadas ao Museu Nacional, como pode ser observado em notícia datada de 1825.

Manda S. M. o Imperador, pela Secretaria de Estado dos Negócios do Império, remeter ao Presidente da Província de Minas Gerais vinte exemplares das Instruções sobre a coleção e preparação dos produtos naturais, que devem conservar-se no Museu Nacional e Imperial desta Corte, para serem distribuídos convenientemente.<sup>92</sup>

Em 1856, observamos também a elaboração de uma *Instrução*<sup>93</sup> específica para atender a expedição da Comissão Científica do Império que, apesar de ter sido organizada pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), tinha como principais redatores diversos funcionários do Museu Nacional que, em geral faziam

---

<sup>91</sup> **INSTRUÇÃO para os viajantes e empregados nas colônias sobre a maneira de colher, conservar e remeter os objetos de história natural, arranjada pela administração do Real Museu de História Natural de Paris, traduzida por ordem de Sua Majestade Fidelíssima, (...) do original francês impresso em 1818. Aumentada em notas de muitas das instruções aos correspondentes da Academia Real das Ciências de Lisboa, impressas em 1781; e precedida de algumas reflexões sobre a história natural do Brasil, e estabelecimento do Museu e Jardim Botânico em a corte do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1819

<sup>92</sup> **Império do Brasil. Diário Fluminense**, Rio de Janeiro, p. 313, (03/10/1825).

<sup>93</sup> **INSTRUÇÕES para a Comissão Científica encarregada de explorar o interior de algumas províncias do Brasil.** Rio de Janeiro: Ministério dos Negócios do Império, 1857.

também parte do IHGB. Previa ainda que o material coletado seria entregue ao Museu Nacional. Segundo Ermelinda Pataca,

No caso das Instruções da Comissão Científica, sua autoria contribuiu para que elas apresentassem certas particularidades, como um texto pouco rico em detalhes técnicos, que seriam previamente conhecidos pelos naturalistas que as seguiriam, ou seja, seus próprios autores. Quando necessário, eles lançavam mão da consulta a manuais já prontos.<sup>94</sup>

Poderíamos citar ainda diversas *Instruções* brasileiras elaboradas ao longo da segunda metade do século XIX, como as levadas por Ladislau Netto, em 1882, para as escavações realizadas no Marajó as quais se destinavam à aquisição de objetos para a Exposição Antropológica, e as instruções elaboradas, também por Ladislau Netto em 1883, destinadas aos engenheiros da estrada de ferro Madeira-Mamoré.

Em 1890, foi impresso e distribuído aos vários Estados brasileiros as “Instruções sobre o modo de conservar animais que tenham de ser remetidos ao Museu Nacional”<sup>95</sup> com o intuito de incentivar coletas locais e popularizar seus métodos.

O Museu Goeldi, em sua segunda etapa de existência (a partir de 1894), também publicou no Boletim do Museu Paraense do ano de 1895, as “Instruções práticas sobre o modo de coligir produtos da natureza para o Museu Paraense de História Natural e Etnografia”<sup>96</sup> com informações detalhadas numa linguagem de fácil acesso ao público em geral, ainda que o Boletim tivesse distribuição restrita devido à pequena tiragem.

Estas *Instruções*, pelo que pode ser observado, eram direcionadas a um público alfabetizado e minimamente acostumado com as viagens filosóficas, ainda que fossem colecionadores particulares e amadores. Mas, por outro lado, na medida em que estabeleciam regras e indicavam métodos de coleta, preparação, armazenamento e anotações científicas pertinentes a cada objeto, criavam um padrão de coleta de acervos que facilitaria a posterior organização metodológica dentro dos museus. Afinal, era esta a finalidade destas *Instruções*.

Havia, então, um sistema de coleta de acervos que seguia métodos científicos, em geral, associados aos naturalistas viajantes, fossem estes estrangeiros ou brasileiros.

---

<sup>94</sup> PATACA, 2005, op. cit., p. 75

<sup>95</sup> **INSTRUÇÕES sobre o modo de conservar animais que tenham de ser remetidos ao Museu Nacional.** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1890.

<sup>96</sup> GOELDI, Emílio. Instruções práticas sobre o modo de coligir produtos da natureza para o Museu Paraense de História Natural e Etnografia. In: **Boletim do Museu Paraense de História Natural e Etnografia.** Vol. 1, nº 2. Belém: Tipografia de Alfredo Silva & C<sup>a</sup>, 1895, pp. 74-84

Mas as aquisições museais estavam também fortemente incentivadas e apoiadas em doações não sistematizadas, feitas por pessoas comuns, que, mesmo sabendo ler, não teriam acesso fácil a tais *Instruções*, ou simplesmente não teriam interesse em conhecê-las; pessoas que simplesmente encontravam algo interessante e decidiam doar aos museus motivados pelas campanhas que estes mesmos faziam pela aquisição de objetos. Esta situação resultava em doações importantes, porém desperdiçadas pela falta de uma metodologia adequada, como podemos observar em algumas narrativas.

O Sr. Padre Antônio José de Melo teve o trabalho de coligir [para o Museu Nacional] no Rio Grande do Sul um grande número de ovos de diversas espécies de pássaros; mas é de sentir que tivesse perdido os nomes comuns dos pássaros a que pertencem estes ovos, e que não tivesse lembrado de obter os ninhos destes pássaros, o que forma uma parte tão interessante da sua história natural. (...).<sup>97</sup>

A maior parte das amostras de minerais do Brasil que o museu [Nacional] possui, lhe tem sido trazida por simples curiosos inteiramente estranhos à ciência, e que as tem apanhado a esmo, sem conhecimento do terreno, sem terem a certeza ou terem esquecido as localidades onde foram achadas, sem mesmo saberem o que traziam.<sup>98</sup>

Para suprir esta deficiência, a partir da década de 1880, Ladislau Neto, Hermann von Ihering e Emílio Goeldi não pouparam esforços em popularizar algumas técnicas de coleta de espécimes naturais, ainda que dispusessem apenas de meios escritos para isso. Gostaríamos de destacar aqui algumas destas iniciativas.

Em 1882, foi replicado em diversos jornais do país, as Instruções referentes à Exposição Antropológica Brasileira que seria realizada no mesmo ano no Museu Nacional. Apesar do título, tal instrução não trazia nenhuma informação técnica de como coletar, preparar ou acondicionar objetos; apenas definia uma lista, separada por seções e grupos, dos tipos de objetos desejados com explicações detalhadas em linguagem bem simples e acessível. Talvez a ausência de um maior detalhamento técnico se justificasse por se tratar de objetos etnológicos, portanto, menos perecíveis do que os espécimes animais e vegetais. Sua redação, mais próxima dos editais das Exposições Industriais, orientava a aquisição e objetos antropológicos, de certa forma conduzindo a coleta popular aos objetivos do Museu Nacional.

---

<sup>97</sup> **Gazeta Oficial do Império do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 2, (31/08/1847)

<sup>98</sup> BURLAMAQUI, Frederico Leopoldo César. Indústria Manufatureira e Artística. **O Auxiliador da Indústria Nacional**, Rio de Janeiro, p. 218, (1851).

Outra publicação interessante foi escrita por Hermann von Ihering e publicada em 1894. Trata-se de um catálogo dos mamíferos de São Paulo<sup>99</sup>, em cuja introdução o autor apresenta um ligeiro manual para aqueles que desejavam coletar e enviar mamíferos para o museu. As orientações abrangem, por exemplo, como usar a cachaça na preservação dos animais quando não tiverem álcool suficiente à disposição, ou como colocar mais de um animal no mesmo vidro, economizando assim material. Sugere ainda dar agradecimentos aos rapazes para que estes cacem os animais.

Muito estimarei que estas linhas sejam capazes de despertar o interesse de cidadãos que, morando neste Estado, e fora desta cidade o liguem bastante ao assunto e queiram fazer coleções para o Museu; e isto não será difícil. (...)

Quem tiver interesse em fazer estas coleções pode dar alguns pequenos presentes, doces, etc, aos rapazes, que a esta caça se queiram dedicar, e a direção do Museu sempre estará pronta a indenização das despesas.<sup>100</sup>

O que podemos observar a partir destes exemplos é que os museus brasileiros adotaram, desde cedo, a utilização das Instruções, de início copiadas das europeias e, em seguida, produzidas pelos próprios museus brasileiros, apesar de serem raras as expedições realizadas por estes museus que justificariam o uso destas. Foram em sua maioria instruções dedicadas aos outros, fossem naturalistas estrangeiros (que de certa forma coletavam também para os museus brasileiros), fossem para uma elite de amadores ligados ao governo que tinham acesso às instruções publicadas.

Neste sistema de aquisição de acervos baseado em doações espontâneas por parte da população havia a necessidade de se fazer chegar a estas pessoas o incentivo e os meios para esta coleta, com informações básicas que minimizassem a perda dos objetos recolhidos por erros de coleta, preparação e acondicionamento, e para isso foram usados meios alternativos de comunicação como os jornais, revistas e pequenas publicações mais populares do que as rígidas e técnicas Instruções, que eram mais voltadas para os cientistas da época.

---

<sup>99</sup> IHERING, Hermann von. **Os mamíferos de São Paulo. Catálogo**. São Paulo: Tipografia do Diário Oficial, 1894.

<sup>100</sup> Idem, *Ibidem*, pp. 4-5.

## **Acervos Científicos ou Coleções Museológicas?**

Não poderíamos finalizar este capítulo sem entrarmos numa questão que até hoje se mostra delicada nos museus com acervos de história natural. Poucos visitantes que adentram hoje as salas de exposição do Museu Nacional imaginam que por trás daquela unidade expositiva existem inúmeros departamentos independentes com pesquisadores especializados em seus temas e coleções com pouca ou nenhuma preocupação com as questões museológicas que envolvem aqueles objetos.

O mesmo acontece no Museu Goeldi, onde existem diversas seções coordenadas por curadores científicos extremamente especializados e apenas uma pequena seção de museologia responsável pelas exposições e atividades didáticas, para as quais há uma coleção específica de objetos a serem usados.

Nos museus Paulista e Paranaense, devido ao fato dos acervos hoje serem basicamente históricos, esta situação não é tão latente, apesar de ainda haver objetos, principalmente antropológicos e arqueológicos, que ficam no limite do científico com o museológico.

Quando em 2009 o Departamento de Museu (DEMU) se desmembrou do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) para criar o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), não levou consigo a tutela dos acervos arqueológicos juntamente com os museus, deixando implícita a distância entre acervos científicos e museológicos.

Se pretendemos compreender os aspectos museológicos dos acervos científicos constituídos a partir do século XIX, será necessário observá-los sob outros parâmetros de análise, que é o exercício que pretendemos realizar aqui.

Não há dúvida de que os primeiros museus brasileiros surgiram num contexto em que a atividade científica predominava nestas instituições. Porém, aos poucos, vamos observando, por um lado, a existência de outras instituições que cumpriam estas mesmas funções, como os Institutos Históricos e Geográficos, as Associações e Sociedades Científicas, e algumas faculdades, como as de Medicina, por exemplo, e que apesar disso não tinham a denominação de museus. Por outro lado, com as mudanças sociais ocorridas na segunda metade do século XIX, e principalmente a crescente preocupação com a educação da população nas primeiras décadas do século XX, os museus acabaram se dedicando com igual atenção a outros setores que, apesar de

contemplados no programa inerente a qualquer museu, não foram prioritários num primeiro momento.

O que pretendo discutir aqui é a função híbrida daquela ave taxidermizada colocada no centro de uma vitrine, a qual é vista com o olhar deslumbrado do visitante e curioso do cientista, ou seja, em que medida e de que forma um mesmo objeto pertencia a dois universos conceituais distintos, o da pesquisa científica e o da musealização, ou até que ponto não havia distinção entre estes dois universos.

Não usarei aqui a atual definição de museus do *International Council of Museum* (ICOM) com o intuito de não transferir conceitos construídos em momentos históricos distintos; no mesmo sentido, prefiro não considerar as definições de museus elaboradas por outros países, buscando assim uma definição brasileira, ainda que consciente de que sua elaboração estava intimamente influenciada pela museologia europeia e norte-americana.

Como vimos até aqui, existiam métodos de coleta e critérios para recebimento de objetos pelos museus, os quais eram estabelecidos com diversos objetivos. Saber a procedência correta do material era condição fundamental para o início de seu estudo; igualmente, garantir o bom estado de conservação e a manutenção deste ao longo do tempo dentro do museu, contribuía para futuros estudos comparativos. Informações adicionais, como o modo de andar (se com duas ou quatro pernas), os hábitos de alguns animais (se subiam ou não em árvores) ou mesmo o formato de seu corpo, só poderiam ser expressados por desenhos ou montagem das peles (taxidermia) e esqueletos dos animais. Havia ainda a técnica da conservação em álcool, mais adequada para alguns espécimes. Para isso eram necessários laboratórios específicos e no caso do material botânico, latas, estantes e armários adequados à guarda.

Uma vez montados, a forma mais fácil de acessá-los era a exposição em vitrines com seus devidos rótulos ou em quadros com a coleção completa quando se tratava de espécimes menores, como insetos. Para isso eram necessários espaços minimamente adequados, sem umidade excessiva para não apodrecer as peles e sem incidência de luz que as descolorissem.

As coleções formadas e organizadas em vitrines não eram, no entanto, o ponto final dos trabalhos científicos realizados nos museus; a publicidade de tais coleções proporcionava vantagens científicas e políticas que retroalimentaria o sistema. Para o governo, tais coleções representavam um mostruário das riquezas naturais do país e expressavam a soberania sobre todas as províncias, uma vez que demonstrava conhecer



e manter um catálogo organizado de todas as suas riquezas. Para os cientistas, era a oportunidade de se afirmarem entre os seus pares na medida em que tais exposições passavam a ser procuradas por naturalistas de todo o mundo, tornando conhecidas suas atividades; além disso, garantia o apoio do governo e, conseqüentemente, os recursos financeiros necessários para a continuidade das pesquisas e para sua própria manutenção econômica e de sua família.

Porém, para que estas coleções fossem conhecidas era necessário abri-las ao público, principalmente para um público minimamente instruído, que se trajasse adequadamente e capaz de ser formador de opinião pública. Novamente os museus se tornavam úteis aos governantes que descobriam como, através dos discursos expostos, construir um imaginário popular que lhe fosse conveniente.

Neste capítulo, tentamos apresentar um novo olhar aos mesmos objetos museais já contemplados por inúmeros estudos desenvolvidos principalmente no contexto da história das ciências, ou seja, entender o modo como cada espécime coletado se transformou num objeto museal – ou passível de ser musealizado – ao longo do século XIX.

Vimos que havia alguns critérios de aquisição de objetos, ainda que bem flexíveis, uma vez que muitos eram recebidos sabidamente para serem trocados posteriormente, pois consistiam em duplicatas. Após se encaixar nestes critérios, ou seja, ser considerado um objeto passível de ser musealizado, o material recebido era encaminhado a um laboratório onde seria preparado fisicamente com métodos que garantissem sua conservação em longo prazo.

Uma vez estabilizados fisicamente e suficientemente tratados de modo a não comprometer a integridade dos outros objetos já incorporados às coleções do museu, era iniciada a pesquisa museológica do objeto, neste caso, realizada por cientistas naturais, que elaboravam uma ficha de catalogação com informações como a classificação do espécime, sua procedência, descrição física, hábitos alimentares, entre outras tantas informações relevantes para a ciência.

A partir de então, o objeto estaria apto a ocupar um lugar no espaço expositivo do museu com suas devidas informações anotadas nas etiquetas que o acompanhava. O lugar escolhido atenderia ao projeto expositivo do museu, geralmente baseado na classificação das espécies e obedecendo aos critérios de preservação (umidade, incidência de luz, etc.) estabelecidos pelos especialistas no assunto, no caso, os próprios

cientistas. A partir da década de 1890, começou a ser adotado no Brasil os *modernos* sistemas de organização de museus, onde se reduzia o número de objetos expostos, guardando boa parte deles nos depósitos/reservas técnicas, que passaram a ser a novidade do momento museal.

O diretor do museu seria o responsável pela gestão estratégica, definindo dias e horários para a visitação pública, acesso de pesquisadores às coleções e as diversas atividades correlatas, como a implantação de cursos públicos e publicações de periódicos sobre as coleções, no caso, pesquisas científicas.

O que tentamos mostrar é que um mesmo objeto, quando entrava num museu de história natural, adquiria um caráter não só científico como também museológico, onde a pesquisa científica era apenas um dos diversos tipos possíveis de pesquisa museológica – ou seja, aquela que é feita especificamente sobre o objeto em si e que permite posicioná-lo dentro do contexto da coleção ou acervo museal.

Necessariamente os espécimes científicos seriam musealizados, ou seja, perderiam sua função original para adquirirem outra: a de objeto de museu. Assim estariam protegidos para atender aos interesses da ciência.

Estas *coleções musealizadas* precisavam de espaços adequados para serem armazenadas, preservadas, pesquisadas e expostas ao público, e na maioria das vezes, esses se constituíam em edifícios construídos ou adaptados. Desta forma, o próximo capítulo será dedicado às edificações que abrigaram os museus brasileiros entre a segunda metade do século XIX e os primeiros anos do século XX.

### CAPÍTULO 3 – A relação dos museus com seus edifícios

Começamos um novo capítulo retornando a pergunta inicial desta tese: o que é um museu? Ou melhor, o que era um museu no final do século XIX e início do século XX? Na busca por respostas nos deparamos com uma publicação de extrema relevância para o campo da museologia – cujas definições terminológicas estão longe de encontrarem um consenso. Referimo-nos à publicação em português pelo *International Council of Museum (ICOM)* dos “Conceitos-chave de Museologia”. Encontramos neste documento o verbete Museu com a seguinte definição:

O termo “museu” tanto pode designar a instituição quanto o estabelecimento, ou o lugar geralmente concebido para realizar a seleção, o estudo e a apresentação de testemunhos materiais e imateriais do Homem e do seu meio. A forma e as funções do museu variaram sensivelmente ao longo dos séculos. Seu conteúdo diversificou-se, tanto quanto a sua missão, seu modo de funcionar ou sua administração.<sup>1</sup>

Por um lado, nos surpreende o verbete em não utilizar a definição adotada pelo próprio ICOM, que prioriza as *funções* de um museu e não a sua representação física. Tal definição é abordada nos comentários do verbete, mas não compõe o seu texto principal.

Por outro lado, destaca a concepção do museu como um *lugar* que passa por transformações de formas, funções e conteúdos ao longo do tempo, mas que mantém seu significado espacial, mesmo quando se refere ao patrimônio intangível; lugar este que transforma objetos do cotidiano em objetos musealizados, onde os animais e as plantas não servem mais como alimentos, onde as roupas e as louças não podem mais ser usadas no dia-a-dia, onde o simples fato do objeto se encontrar naquele *lugar* priva-o de sua função original dando-lhe em troca a promessa de perenidade.

Os autores do verbete ressaltam ainda a função deste *lugar* chamado Museu como responsável por selecionar, estudar e apresentar objetos e ideias. Apesar de tão contemporâneo, encontramos aqui a gênese dos museus do século XIX, que precisavam de um *lugar* para selecionar, pesquisar e expor os vestígios do “Homem e seu meio”.

---

<sup>1</sup> DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (edit.). **Conceitos-chave de Museologia**. Tradução e comentários de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2013, p. 64.

Inquieta-nos pensar o museu como um lugar e nesse ponto é inevitável lembrar a abordagem de Pierre Nora<sup>2</sup> sobre aos lugares de memória e de história, que se encaixam tão bem nos museus ditos históricos e na maioria dos museus de história natural que conhecemos hoje. Mas em que medida seriam os museus brasileiros do século XIX, lugares de memória e de história?

Para Pierre Nora, a construção de lugares de memória se torna necessária quando a própria memória de um grupo social tende a desaparecer de um grupo social. Assim, para mantê-la é preciso corporificá-la no espaço. Já os lugares de história serviriam para a recriação do passado quando não há esta continuidade da memória. “Se habitássemos ainda nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares. Não haveria lugares porque não haveria memória transportada pela história.”<sup>3</sup>

Estes lugares, sejam de memória ou de história são espaços de poder pois sabemos que existem inúmeras histórias para serem narradas e muitas memórias a serem construídas. Para Pierre Nora,

História, memória, Nação mantiveram, então, mais do que uma circulação natural: uma circularidade complementar, uma simbiose em todos os níveis, científico e pedagógico, teórico e prático. A definição nacional do presente chamava imperiosamente sua justificativa pela iluminação do passado.<sup>4</sup>

No caso brasileiro, observamos que foi neste contexto de necessária afirmação da nação, pela via da construção de uma história e de uma memória que sustentasse esse projeto, que Dom João VI decidiu criar o então Museu Real, em seguida transformado por Dom Pedro I em Museu Nacional, logo após a independência política do país.

A grande questão, no caso brasileiro, era a inexistência *a priori* de um passado, ou mais complicado ainda, a existência de um passado indesejado e complexo, povoado de índios não civilizados e de uma natureza exuberante e rica, que atraindo a cobiça alheia, precisava ser pelo menos conhecida pelos seus donos, muitos deles portugueses, que viram a colônia se transformar em nação independente. Esta convivência da natureza selvagem com os europeus civilizadores foi materializada na gênese do Museu Nacional enquanto um lugar de memória e de história fisicamente edificado.

No início do século XIX era preciso construir o Brasil, dar-lhe uma identidade enquanto nação independente, e a criação do Museu Nacional poderia contribuir como

---

<sup>2</sup> NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**. Nº 10. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1993, pp.7-28.

<sup>3</sup> Idem, *Ibidem*, p. 8.

<sup>4</sup> Idem, *Ibidem*, p. 11.

lugar tanto de memória quanto de história, de acordo com o que se entende das reflexões de Pierre Nora. Seria um lugar de memória na medida em que interpretasse e expusesse os objetos da natureza, presentes na memória do cidadão comum, em vitrines a serem observadas e rememoradas. Mas seria também um lugar de história na medida em que o Imperador, originário de terras longínquas, ali colocasse quadros e objetos que iriam ao longo dos anos construindo uma narrativa histórica da origem colonial do Brasil. Como observa Pierre Nora,

Porque, se é verdade que a razão fundamental de ser de um lugar de memória é parar o tempo, é bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial para (...) prender o máximo de sentido num mínimo de sinais, é claro, e é isso que os torna apaixonantes: que os lugares de memória só vivem de sua aptidão para a metamorfose, no incessante ressaltar de seus significados.<sup>5</sup>

Esta capacidade de metamorfose fez com que a instituição Museu se multiplicasse no Brasil do século XIX, atendendo às características de cada contexto político e social. No Paraná, contribuiu para a identidade de uma região constituída por imigrantes de vários países; no Pará, valorizou as riquezas regionais proporcionando uma, ainda que frágil, noção de soberania nacional sobre a região amazônica; em São Paulo, de início serviu apenas para mostrar que o Estado tinha um museu como todas as cidades modernas do mundo e em seguida, foi em grande parte responsável pela construção do *mito do bandeirante* no imaginário popular.

Aqui retomamos o fio contínuo que perpassa esta pesquisa que é entender a instituição Museu como um lugar com características próprias, independente dos aspectos científicos que predominavam em seus fazeres diários.

Musealizar objetos de História Natural – incluindo deste o início as coleções de numismática que ofereciam a possibilidade de uma narrativa da história dos homens, e posteriormente objetos classificados como etnográficos, arqueológicos, antropológicos e propriamente históricos – exigia um espaço e um desejo de comunicação. Para quem os constituía, interessava a construção de um discurso que, suportado pelas provas materiais dos objetos expostos, estabelecesse um conhecimento padronizado a ser oferecido à população. Desta forma, quanto mais “pesquisas científicas” existissem por trás de cada objeto exposto, mais capacidade de convencimento estes objetos teriam.

O espaço do museu, para ser atraente, deveria ser diferenciado; algo que não fosse confundido com uma residência, um hospital ou uma igreja. Interessava, no

---

<sup>5</sup> Idem, *Ibidem*, p. 22.

entanto, que demonstrassem ser um espaço público, propiciado por alguma instância de governo, o que se conseguia pelo acesso gratuito e pela manutenção de alguns funcionários pagos pelo erário público e responsáveis pelo zelo do lugar.

Para Francisca Hernández Hernández, o século XIX se caracterizou pelo que ela chama de “etapa museográfica” na qual são observados dois fenômenos. O primeiro se refere à unificação e sistematização da própria museologia que, melhor estruturada, passou a compreender seus limites e participar de um contexto interdisciplinar, o que permitiu uma aproximação com outras áreas de conhecimento, abrindo espaço para uma arquitetura de museus, por exemplo. O outro fenômeno seria a preocupação dos representantes políticos em tornar públicas e visitáveis diversas coleções e para isso era necessários espaços adequados e grandiosos.

Este hecho dará lugar a un movimiento museográfico que tratará de poner en valor las colecciones existentes, promoviendo la creación de edificios monumentales y grandiosos diseñados por arquitectos de gran prestigio. Sin duda, será el referente de la política cultural desarrollada por los distintos estados europeos. Países como Francia o Italia rehabilitarán para uso museístico antiguos edificios y palacios. Otros apuestan por erigir nuevos edificios con referencias clásicas o renascentistas. En algunas ciudades surgen conjuntos de edificios para exponer las diversas colecciones, dando lugar a importantes transformaciones urbanísticas que configuran áreas de museos, como ocurrió en Berlín, Múnich o Viena, por citar algunos de los más importantes.

Uno de los elementos más utilizados es la decoración de los edificios, especialmente en sus paramentos internos, que intentan así evocar y ambientar los objetos expuestos.<sup>6</sup>

No caso brasileiro, no início do século XIX, não existiam antigos edifícios ou palácios dignos de serem reabilitados para se transformarem em museus; nem havia disposição por parte dos cofres públicos em priorizar a construção de tais edificações. Esta situação só foi alterada a partir do século XX, chegando hoje a buscar a patamares extremos, entregando aos arquitetos a liberdade de criar verdadeiras obras de arte edificadas dentro das quais funcionam simplesmente museus.

Certo é que um museu que opera com objetos materiais tridimensionais demanda um edifício e que isso não foi diferente para os museus brasileiros no século XIX.

---

<sup>6</sup> HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. **Planteamientos teóricos de la museología**. Espanha: Ediciones Trea, 2006. p. 37

## Um edifício para o museu

O Decreto de 06 de junho de 1818, após breves linhas sobre decisão de se criar um museu no Brasil, dedicou todo e restante do texto aos detalhes da compra de uma

morada de casas que no Campo de Santa Anna ocupa o seu proprietário, João Rodrigues Pereira de Almeida, reúne as proporções e cômodos convenientes ao dito estabelecimento, e que o mencionado proprietário voluntariamente se presta a vendê-la pela quantia de 32:000\$000, por me fazer serviço: sou servido aceitar a referida oferta, e que procedendo-se á competente escritura de compra, para ser depois enviada ao Conselho da Fazenda, e incorporar-se a mesma casa nos próprios da Coroa, se entregue pelo Real Erário com toda a brevidade ao sobredito João Rodrigues a mencionada importância de 32:000\$000.<sup>7</sup>

O texto do decreto traz algumas informações relevantes sobre a escolha do edifício que abrigou o Museu Nacional por mais de 70 anos, até ser transferido, em 1891, para a Quinta da Boa Vista. O primeiro ponto a ser observado é a opção pela compra e não pela construção do edifício. Tal opção se justificaria pela urgência de ver realizado o empreendimento; mesmo assim, buscou-se uma edificação que tivesse “proporções e cômodos convenientes” a um museu.

Pelas descrições e poucas imagens que encontramos da edificação<sup>8</sup> podemos perceber que a mesma era característica do início do século XIX, com cômodos contíguos ligados por portas e sem corredores, permitindo assim ao visitante percorrer toda a exposição sem interrupções no trajeto, apesar de ter que retornar todo o percurso para poder sair do museu. Havia ainda uma escadaria interna em curva que – em que pese as proporções – era um elemento comumente encontrado em museus europeus que dava um aspecto imponente ao saguão de entrada.

Externamente adotava características neoclássicas – como falsas colunas gregas decorativas e a platibanda escondendo o telhado – apesar de ainda apresentar resquícios dos casarios coloniais do Rio de Janeiro. O conjunto edificado inicialmente em dois pavimentos, ocupava uma esquina com as fachadas dando diretamente para a rua e

---

<sup>7</sup> BRASIL. Decreto de 6 de Junho de 1818. Cria um Museu nesta Corte, e manda que ele seja estabelecido em um prédio do Campo de Sant’Anna que manda comprar e incorporar aos próprios da Corte. **Coleção das Leis do Brasil de 1818**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1890. p. 60.

<sup>8</sup> Existem algumas gravuras representando a fachada do edifício produzidas entre os anos de 1822 e 1870 e disponíveis na internet e uma fotografia também da fachada datada de 1862, disponível no arquivo do Museu Nacional. Há também referências esparsas aos aspectos internos do museu em diversos documentos, desde os próprios relatórios do museu até a narrativa de alguns viajantes. Os documentos mais ricos em detalhes foram escritos por Manuel Azevedo nos anos de 1862 e 1877 e serão apresentados neste capítulo.

tendo um pequeno jardim interno. Um frontão mais trabalhado ao centro da edificação, ao qual fora aplicado o brasão do império, diferenciava-o definitivamente dos demais imóveis da região.



Fachada do Museu Nacional em 1856 (Campo de Santana, Rio de Janeiro/RJ)<sup>9</sup>

A sequência de janelas altas facilitava a iluminação, mas dificultava a colocação dos *armários* que ficavam restritos às paredes entre as janelas, à parede oposta – com exceção da parte da edificação que dava para a rua dos Ciganos (atual rua da Constituição), que também tinha janelas voltadas para o pátio interno da edificação – e ao centro da sala. No pavimento térreo havia dois pórticos que davam para o Campo de Santana e que serviam como entradas principais do museu e um na fachada voltada para a rua dos Ciganos, que dava acesso inicialmente à casa do diretor. As primeiras salas a serem ocupadas foram as do andar superior, onde ficava o gabinete de mineralogia e por onde se começava a visita. Ainda na década de 1830 o museu parecia mesmo instalado num aglomerado de casas.

O Secretário da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, faz público que as Máquinas, que estavam nas casas por baixo do Museu

<sup>9</sup> BERTICHEM, Pieter Godfred. **Museo Nacional – Campo d’Acclamação**. 1856. Litografia. Fonte: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/Bertichem.jpg> . Acesso em 01/10/2013.



em frente à rua dos Ciganos, passaram-se para as casas por baixo no mesmo Museu, em frente ao Campo [de Santana].<sup>10</sup>

As “casas por baixo” a que se refere o texto eram as salas do andar térreo do estabelecimento. Não havia dúvida de que aquele aglomerado de casas não era o lugar ideal para abrigar um museu, mas em pouquíssimos momentos se pensou em edificar um prédio com dimensões e estrutura adequadas; optava-se então por obras de adequação, como pode ser observado no Relatório do Ministro de Império de 1833:

Aquele edifício, construído para habitação particular, carece de grande alteração nos seus repartimentos, para se acomodar ao uso, que agora tem; e a conclusão do que lhe fica contíguo, cuja obra há anos está parada, não é menos necessária, para se colocarem na devida ordem numerosos produtos, que, por falta de espaço estão amontoados, e talvez venham a perder-se.<sup>11</sup>

Como podemos observar, desde a década de 1830, reclamava-se da falta de espaço para as coleções, e algumas obras levaram décadas para serem concluídas, como a citada acima, que só ficou pronta em 1856. A falta de preocupação e cuidado com os projetos arquitetônicos e a inadequação dos mesmos aos usos da edificação, no entanto, parecia ser regra nas edificações do século XIX no Rio de Janeiro, como podemos observar no comentário apresentado no *Jornal dos Debates Políticos e Literários* de 1837:

O Rio de Janeiro é uma Capital, que não apresenta um só elemento desenvolvido cabalmente dos que caracterizam uma Capital de Império: tudo entre nós parece provisório, até os próprios monumentos, ou armazéns colossais. (...)

O nosso Museu e a casa da Municipalidade são de uma arquitetura sem nome e tão mesquinha, que parece que o pedreiro encarregado de tais obras ignora as mais simples regras da arte, e não sabia para que fim edificava. E não é por falta de arquitetos que tais obras temos, sim pela negligência, ou ignorância dos que determinam.<sup>12</sup>

Não sendo a edificação ideal para abrigar um museu, o prédio passou por inúmeras reformas, adequações e construção de novos espaços, saturando o pequeno terreno em que se encontrava, sem conseguir de fato atender as exigências de um museu. Na década de 1850, quando finalmente foi concluída uma nova ala do museu – cuja construção demorou quase trinta anos – ainda assim os resultados não foram satisfatórios. A nova parte construída diferenciava-se do restante da construção antiga, não oferecendo a simetria desejada quando se olhava o conjunto da edificação.

---

<sup>10</sup> **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, p. 1 (06/10/1830).

<sup>11</sup> VERGUEIRO, Nicolau Pereira de Campos. Relatório do Excelentíssimo Ministro do Império. In: **Império do Brasil. Diário do Governo**. Rio de Janeiro, p. 435 (14/05/1833).

<sup>12</sup> Monumentos do Rio de Janeiro. In: **Jornal dos Debates Políticos e Literários**. Rio de Janeiro, p. 3 (26/07/1837).

Em um artigo publicado antes de ontem nesta folha se fizeram algumas considerações a respeito do sistema vicioso das nossas construções urbanas, e da ineficácia das posturas municipais sobre a regularidade dos edifícios.

Na verdade, as novas construções que todos os dias se fazem nesta cidade são uma verdadeira irrisão contra o código municipal; (...)

Todo o mundo no Rio de Janeiro sabe a história dessa obra do Museu, em que o arquiteto incumbido dela esmerou-se em construir a nova asa de maneira a fazer um verdadeiro contraste com o corpo do edifício, desde o teto até o rés do chão; o mesmo amarelo do ocre com que pintaram as paredes era diferente.<sup>13</sup>

Nas inúmeras reclamações por falta de espaço e solicitação de verbas para adequação do edifício, é importante chamar a atenção para alguns pontos: em primeiro lugar, as adequações do imóvel eram feitas para tentar aproximá-lo de um prédio ideal para museu, ou seja, havia um modelo a ser (per)seguido ao longo de todo o século XIX, que certamente ia se atualizando no decorrer do tempo e das inovações dos *modelos de museus* europeus e norte-americanos.

O segundo ponto é o aprimoramento das práticas de organização das coleções que em última instância eram as geradoras das demandas por reformas e adaptações, criando um modelo de museu – ainda que “esquizofrênico” e “mosaico” – adaptado à realidade brasileira.

Por fim, em momento algum houve iniciativas voltadas para se pensar na construção de um edifício novo, projetado enfim para ser um museu. Até a proclamação da república o Museu Nacional funcionou naquele original aglomerado de casas, adaptado, reformado e ampliado para atender às necessidades de um museu.

Com a saída do país, da família imperial, e a instalação de um novo sistema de governo, era necessário reestabelecer a geografia afetiva e referencial do Rio de Janeiro.<sup>14</sup> Neste sentido, dar ao palácio da Quinta da Boa Vista – antiga residência imperial – a nova função de Museu era como condenar definitivamente ao passado o período monárquico. Musealizar o edifício histórico era na prática, alterar sua função original; não mais serviria como residência imperial. Além disso, homenageava Dom Pedro II como cientista e estudioso, ofuscando o seu papel político e abria as portas do antigo palácio para a população desmistificando aquele lugar até então pouco acessível.

---

<sup>13</sup> **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 1856, p.1 (16 de fevereiro de 1856).

<sup>14</sup> Ver: DANTAS, Regina Maria Macedo Costa. **A Casa do Imperador: do Paço de São Cristóvão ao Museu Nacional**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007, p. 46.

A ideia de transferir o Museu Nacional para o edifício agradou ao então diretor da Instituição, Ladislau Netto, que em 1890 visitou o palácio para examinar as condições em que se encontrava; solicitou conserto dos telhados, algumas pequenas adaptações e, especialmente, que o edifício fosse esvaziado, pois além do mobiliário do próprio palácio, encontravam-se ali acumulados muitos móveis de outras repartições públicas do período imperial<sup>15</sup> – provavelmente mobiliário brasonado – além dos objetos pertencentes ao próprio palácio e à família imperial. A mudança do Museu Nacional para a Quinta da Boa Vista só ocorreria em 1892.



Edifício do Museu Nacional em 2011 (Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro/RJ)<sup>16</sup>

Ainda que a edificação oferecesse melhores condições do que o conjunto acanhado de casas onde até então a instituição se encontrava, continuava a realidade de ser um edifício *adaptado* para museu. Neste sentido, o prédio e o museu nunca formaram um conjunto, existindo sempre a noção de que o museu consistia na coleção, podendo a qualquer momento se transferir para outro espaço físico, como se o corpo e a alma do museu não tivessem compromissos recíprocos.

Tal situação era percebida pelos visitantes mais atentos, como o que estive no museu em 1906:

---

<sup>15</sup> Cf. **Jornal do Recife**. Recife, p. 2 (19/03/1890).

<sup>16</sup> Fotografia de Andréa Considera.

Está bem estragado o antigo palácio imperial e, em diversos pontos, o assoalho ameaça abater, havendo portas concertadas com pedaços de pinho, tirados naturalmente de caixões de querosene!!!

Enquanto os objetos do museu estão cuidadosamente tratados, o velho palácio ameaça ruína.<sup>17</sup>

A história pregressa do palácio imperial parecia não abandonar o edifício, que ao oferecer melhores condições para o museu, havia proporcionado o cuidadoso trato dos objetos. O mesmo cuidado porém, não era destinado ao edifício. Somente em 1910 o palácio passaria por uma grande reforma, em mais uma tentativa de adaptá-lo melhor às necessidades de um museu. Como observa Regina Dantas,

As chamadas *Salas Históricas* [que ainda guardavam ambientações do palácio] passaram a ser utilizadas como ambiente administrativo e, posteriormente, como local para as exposições temporárias. Apesar de terem passado por dois períodos de restauração [ao longo do século XX], foram perdendo as suas representações originais, deixando de evocar o período monárquico guardado em suas paredes e passando a apresentar exposições das áreas de atuação do Museu. Nessa perspectiva, ao longo dos anos, o Paço de São Cristóvão passou a ser identificado como *o prédio do Museu Nacional*.<sup>18</sup>

O fato do edifício do museu não ter sido construído para tal fim – tanto as casas do Campo de Santana quanto o palácio da Quinta da Boa Vista – fez com que sempre se referisse ao lugar do museu como “a casa do museu” ou depois de 1892 como o palácio da Quinta da Boa Vista, “onde está o museu”. Hoje, encontrando-se ainda o Museu Nacional no Palácio Imperial da Quinta da Boa Vista, está sendo realizado um programa educativo que pretende recuperar a história da edificação enquanto morada do imperador, proporcionando um duplo olhar para o edifício – como residência imperial e como museu de história natural.<sup>19</sup>

Da mesma forma que o acervo da Casa dos Pássaros e a coleção de mineralogia existente na Real Academia Militar, antecederam a formação do Museu Nacional, também os objetos de história natural recolhidos por Louis Jacques Brunet e guardados

---

<sup>17</sup> MACHADO, Oswaldo. Cartas Fluminenses. In: **Jornal do Recife**. Recife, p.1 (10/10/1906).

<sup>18</sup> DANTAS, 2007, op. cit., pp. 93-94.

<sup>19</sup> Cf. Projeto Redescobrimo a Casa do Imperador. Disponível em:

<http://www.museunacional.ufrj.br/visitacao/redescobrimo-a-casa-do-imperador/> Acesso em: 07/08/2014

na repartição de obras públicas da província do Pará na década de 1860 – chegando para isso a ser comprada uma estante envidraçada<sup>20</sup> – dariam início ao Museu Goeldi.

A partir de 1866, Domingos Soares Ferreira Penna, aproveitando sua condição de secretário da presidência da província do Pará, incentivou a criação de uma Associação Filomática, a qual acreditava que seria capaz de dar origem a um museu provincial no Pará. Segundo Nelson Sanjad, somente 1867 o Museu seria “finalmente instalado em uma casa alugada em outubro desse ano”<sup>21</sup>, mas com a saída de Ferreira Penna do governo e da própria Associação Filomática no mesmo ano, nenhuma atividade chegou a ser iniciada pelo museu, nem mesmo sua abertura para o público.

Sempre associado nos discursos à sua importância educacional, e até mesmo como o núcleo de uma instituição de ensino superior na província, o então Museu Paraense – que não passava de uma incipiente coleção por organizar – foi transferido em 1869 para uma sala do Colégio Paraense. Segundo Luís Crispino,

O material reunido no que podemos denominar de núcleo inicial do Museu Paraense, e que foi organizado pela Associação Filomática na casa da rua Santo Antônio, veio a ser transferido, em 1869, por ordem do presidente da Província, José Bento da Cunha Figueiredo (1808-1891), para um espaço no pavimento inferior do prédio onde funcionava a Diretoria da Instrução Pública, e também o colégio Paraense.<sup>22</sup>

Parece no entanto, que a decisão do presidente da Província do Pará, alocando o Museu no colégio, não foi tão bem recebida assim, ocupando um espaço desejado para outros tipos de atividades educacionais, como podemos observar em outubro do mesmo ano, num despacho ao diretor da instrução pública:

Ao diretor da instrução pública – Para poder resolver convenientemente sobre a requisição de vmc. (...), cumpre que informe, se não há no edifício do colégio paraense um outro local apropriado e cômodo para onde possa ser removido o museu paraense, que se acha estabelecido no salão do mesmo colégio, que vmc. pretende para a aula de piano e outros arranjos da instrução pública.<sup>23</sup>

Se algo precisava ser realocado, era o museu e não as aulas de piano, talvez bem mais úteis naquele contexto educacional do que uma coleção de objetos ainda mal organizados. Em 1871 o então Museu Paraense desligou-se da Associação Filomática,

---

<sup>20</sup> Cf. CRISPINO, Luís Carlos Bassalo; BASTOS, Vera Burlamaqui; TOLEDO, Peter Mann de. **As origens do Museu Paraense Emílio Goeldi. Aspectos Históricos e Iconográficos (1860-1921)**. Belém: Paka-Tatu, 2006, p.32.

<sup>21</sup> SANJAD, Nelson. **A Coruja de Minerva. O Museu Paraense entre o Império e a República (1866-1907)**. Brasília: Ibram, 2010. p. 59.

<sup>22</sup> CRISPINO, 2006, op. cit., p. 56.

<sup>23</sup> Expediente do Governo. In: **Jornal do Pará**. Belém, p. 1 (22/10/1869).

transformando-se numa repartição pública, continuando a funcionar no mesmo edifício do Colégio Paraense que passou a denominar-se Liceu Paraense.



Edifício do antigo Liceu Paraense (Belém/PA) em 2014<sup>24</sup>

O Museu tornava-se órgão do governo e facultava o acesso ao público em geral, independentemente de sua ligação com o Liceu e as atividades educacionais a este relacionadas, tendo sido *inaugurado* oficialmente em 25 de março de 1871. Pelo *Regulamento Provisório* baixado na mesma data, o serviço do museu seria dividido em pelo menos três seções científicas e haveria um conselho administrativo ao qual competiria ampliar as coleções e promover a classificação dos espécimes<sup>25</sup>. Os ideais no entanto, muito se distanciavam da realidade de uma coleção confinada a poucas salas do edifício do Liceu Paraense, sob os cuidados do mesmo bibliotecário, o próprio Ferreira Penna, que via agora suas obrigações dobradas, precisando cuidar tanto da biblioteca quanto do museu.

Logo no ano seguinte, verifica-se que pelo ofício de 22 de junho de 1872<sup>26</sup> foi arrendada uma casa no bairro de Nazareth<sup>27</sup> que pertencia aos herdeiros de João

---

<sup>24</sup> Hoje o edifício abriga o Colégio Paes de Carvalho e o salão interno onde funcionou o museu foi demolido para dar espaço a uma quadra de esportes. Fotografia de Andréa Considera.

<sup>25</sup> Cf. PORTELA, Joaquim Machado. Regulamento Provisório do Museu Paraense. In: **Jornal do Pará**, Belém, p. 1 (07/05/1871).

<sup>26</sup> Cf. **Jornal do Pará**. Belém, p. 1 (18/07/1872).

<sup>27</sup> Há controvérsias na documentação sobre a localização exata desta casa. A maioria dos documentos cita como endereço a Estrada de Nazareth (atual av. Nazaré), mas no Relatório do presidente da província do Pará de 31 de dezembro de 1873, Cunha Júnior (então presidente da província) se refere à casa do museu

Augusto Correa, para abrigar o museu que para lá foi transferido. A iniciativa, separando-o da biblioteca exigiu não só a contratação de mais funcionários, como onerou os cofres públicos com o pagamento do aluguel. Não demorou muito para que em agosto de 1873 o museu retornasse para “um dos salões contíguos a biblioteca pública no edifício do liceu paraense”<sup>28</sup> por questões de economia dos cofres públicos. O Museu Paraense ali se manteve até o final do Império quando foi extinto. Luís Crispino lembra no entanto, que a extinção foi apenas administrativa, uma vez que as coleções e o espaço ocupado por elas continuaram existindo, porém subordinados à Biblioteca Pública.

O governo da província, no final do ano de 1887, determinou a anexação do Museu Paraense à Biblioteca Pública, sendo conservado o amanuense e o porteiro, que sob as ordens do bibliotecário faria o serviço necessário a conservação e regularidade do estabelecimento. Em um trecho do texto da lei que determinou tal anexação, encontram-se explicitamente os termos “extinto museu”, denotando a extinção do estabelecimento, como repartição provincial independente, mas não que o estabelecimento em si deixava de existir, pois esta mesma lei, em outro trecho posterior, refere-se explicitamente à sua anexação à Biblioteca.<sup>29</sup>

Para Nelson Sanjad, a subordinação das coleções à Biblioteca só não resultou na perda total do acervo devido às mudanças políticas ocorridas no período.

Pode-se considerar que a ruptura política de novembro de 1889 ‘salvou’ a instituição de um fim definitivo. (...) não houve tempo hábil para que as incipientes coleções do museu fossem descartadas pela administração provincial.<sup>30</sup>

Em 1890 o Museu Paraense foi reorganizado e transferido para uma edificação anteriormente ocupada pela Escola Prática em terreno contíguo ao do Liceu Paraense, sendo reaberto ao público somente em 1891. Era a quarta mudança que o museu sofria em menos de 25 anos de existência, sem considerar as reformas por que passou dentro do próprio edifício do Liceu Paraense.

---

como sendo na Estrada de São Jerônimo (atual av. Governador José Malcher). Crispino, 2006, *op. cit.*, p. 340, atribui o conflito de informação ao possível fato de que, sendo as duas estradas paralelas, a casa poderia ter entrada pelas duas ruas. Consultando no entanto a *Gazeta Oficial* do Pará de 16 de junho de 1859, encontramos uma listagem dos prédios urbanos do bairro da Campina (Belém-PA) com o nome de seus respectivos proprietários na qual consta que as casas de nº 26 e 28 da Estrada de São Jerônimo pertenciam a João Augusto Correa. Em seguida a mesma listagem apresenta todas as edificações da Estrada de Nazareth, mas o nome de João Augusto Correa não aparece relacionado a nenhum imóvel (Cf. *Gazeta Oficial*, Belém, p. 1, 16/06/1859). Nada impede no entanto que a referida casa à Estrada de Nazareth tenha sido adquirida após esta data e posteriormente arrendada por seus herdeiros.

<sup>28</sup> CUNHA JÚNIOR, Domingos José da. Relatório com que o Exmo. Sr. Dr. Domingos José da Cunha Júnior, passou a administração da província ao Exmo. terceiro vice-presidente Guilherme Francisco Cruz, em 31 de dezembro de 1873. In: **Jornal do Pará**, Belém, p. 1-2 (08/02/1874).

<sup>29</sup> CRISPINO, 2006, *op. cit.*, p. 123.

<sup>30</sup> SANJAD, 2010, *op. cit.*, p. 156.





Edifício onde funcionou o Museu Paraense a partir de 1890 (Belém/PA) em 2014<sup>31</sup>

Não seria no entanto a última. Em 1894 assumia a direção do Museu o naturalista Emílio Goeldi, suíço formado na Alemanha, que havia trabalhado até 1890 no Museu Nacional do Rio de Janeiro. Consciente dos requisitos necessários para um edifício que se prestasse a um Museu, e das características peculiares dos acervos brasileiros, Emílio Goeldi conseguiu convencer o governo da necessidade de aquisição de um imóvel mais adequado, até que fosse possível se construir um edifício totalmente projetado para o Museu Paraense.

O Governo, atendendo as observações por mim feitas no relatório anterior e conforme um compromisso já externado na minha circular de 22 de Março de 1894, procurou um edifício mais apropriado e com capacidade bastante para permitir o desenvolvimento e aumento das coleções. O verdadeiro [sic] (ninguém o nega) teria sido a construção de um edifício novo, e se esta ideia ainda não prevaleceu, certamente não foi por falta de boa vontade, nem pela de planos e projetos relativamente a este assunto. A ideia não ficou abandonada, mas sim apenas adiada. Como se previu que semelhante edificação exigiria muitos anos, mesmo no caso de achar-se já conhecida, determinada e adquirida a localidade, e que durante estes anos todos o Museu seria, forçado a continuação da mesma existência obscura e ignóbil (...) resolveu-se escolher um edifício já existente, com dimensões suficientes pelo menos para um certo número de anos.

Examinando-se imparcialmente diversos prédios desta cidade, todos os votos dos encarregados concentraram-se na casa e rocinha do Sr. Coronel Silva Santos, a estrada da Independência. Disposição arquitetônica interior, solida estrutura, dimensões, conservação esmerada, aspecto ameno, foram outros tantos fatores de recomendação e visto que a rocinha acha-se dentro de terrenos não pequenos que permitem a realização daqueles anexos do Museu, que o

---

<sup>31</sup> Hoje abriga a Academia Paraense de Letras. Fotografia de Andréa Considera.



governo tem em mente, a saber: um modesto Jardim Zoológico e um pequeno Horto Botânico, ficou-se convencido que entre as propriedades públicas e particulares atualmente disponíveis na cidade nenhuma apresentava igual soma de qualidades e vantagens recomendáveis.<sup>32</sup>

Emílio Goeldi deixava claro não ser ainda a solução ideal, mas aquela que possibilitaria o desenvolvimento do Museu em seus primeiros anos *sob nova administração*. O que ele não sabia é que aquele imóvel provisório ainda abrigaria o Museu mais de um século depois.



“Casa da rocinha” escolhida por Emílio Goeldi para abrigar o Museu Paraense.<sup>33</sup>

A primeira questão que nos chama a atenção na narrativa referente às mudanças de sede do Museu Goeldi, é a ausência de um projeto para a construção de uma edificação adequada para tal fim. Mesmo considerando o apogeu econômico paraense do início do século XX, quando estava à frente do museu o próprio Emílio Goeldi, este preferiu investir recursos no melhoramento, expansão e embelezamento da própria rocinha, abandonando sua ideia inicial de usar aquele imóvel adaptado apenas nos primeiros anos, até que se conseguisse construir um edifício realmente projetado para ser um museu.

Outro ponto interessante a ser observado no caso do Museu Goeldi é que as mudanças de lugar oscilavam de acordo com a concepção de museu de cada presidente

---

<sup>32</sup> GOELDI, Emílio. Relatório apresentado pelo diretor do Museu Paraense ao Sr. Dr. Lauro Sodré, governador do Estado do Pará In: **Boletim do Museu Paraense de História Natural e Etnografia**. Vol. 1, nº 3. Belém: Tipografia de Alfredo Silva & C<sup>a</sup>, 1896, pp. 218-219.

<sup>33</sup> Negativo de vidro sem data. Autor desconhecido. Acervo do Museu Paraense Emílio Goeldi.

de província. Nos momentos em que o Museu era considerado uma instituição de pesquisa e um *mostruário* científico das riquezas provinciais, era transferido para uma casa isolada; ao contrário, quando visto como instrumento de educação, auxiliar às aulas de ciências naturais, retornava para as salas do Liceu Paraense e se reduzia seu quadro de funcionários à um amanuense e um porteiro. Certamente havia também o efeito contrário destes discursos: quando se queria economizar recursos, exaltava-se o lado educativo do museu para justificar o seu retorno ao edifício do Liceu Paraense.

No caso da rocinha da estrada da Independência, é curioso observar que a edificação original praticamente não sofreu nenhum acréscimo, mantendo praticamente sua volumetria inicial até os dias atuais; a expansão se deu nos terrenos onde um Jardim Zoológico foi criado em meio a um Horto Botânico com lago artificial, aquário e uma série de melhoramentos que tornaram o espaço (atual Parque Zoobotânico) uma referência para os passeios das famílias de Belém nas primeiras décadas do século XX. Cabe ressaltar ainda que a inserção social do museu enquanto lugar de lazer, como veremos adiante, foi um dos fatores que garantiu sua permanência naquele endereço, cessando as constantes mudanças.

No Recife, o mesmo naturalista Louis Jacques Brunet – cuja coleção entregue à repartição de obras públicas do Pará havia incentivado a criação do Museu Paraense – então professor do Ginásio Pernambucano, também havia organizado uma coleção de objetos de história natural e inaugurado um museu dentro da própria instituição. Por ter um caráter basicamente educativo, apesar de acessível à população em geral por ser um estabelecimento público, o museu se mantém no edifício do Ginásio ainda nos dias de hoje, atualmente denominado Museu de Ciência Natural Louis Jacques Brunet. Este museu parece ter encontrado desde o início o seu lugar, limitando sua expansão as necessidades de um museu pedagógico.

O que gostaríamos de chamar a atenção é a diferença entre a trajetória de duas coleções muito semelhantes em busca de um edifício ideal para abrigá-las. Em outras palavras, gostaríamos de refletir em que medida foram as coleções ou as ambições de seus diretores que geraram as demandas por um ou outro tipo de edificação para museus.

Um exemplo interessante nesse sentido foi o do Museu Paranaense, em Curitiba. No início da década de 1870, influenciados pelo sucesso e benefício gerado pelas

Exposições Industriais, Agostinho Ermelino de Leão e José Candido Murici se empenharam na organização de um museu e jardim de aclimação. A ideia de unir os dois estabelecimentos em um único projeto demonstra bem as intenções econômicas do empreendimento; no jardim se desenvolveriam pesquisas sobre melhoramento de diversos produtos agrícolas, com o objetivo de aumentar a eficácia da indústria paranaense, e no museu seriam expostos de forma permanente tais produtos. A proposta logo sensibilizou o governo provincial que cedeu de imediato uma sala do prédio da tesouraria provincial e um terreno para o jardim<sup>34</sup>. Era no entanto espaço suficiente apenas para guardar o pouco que se havia recolhido até então.

Já no ano seguinte, foi destinado para o Museu Paranaense um imóvel bem mais amplo, no Largo do Conselheiro Zacarias (atual praça Zacarias), que havia servido de mercado. O museu no entanto, dividiria o espaço com outras repartições públicas.

O Engenheiro da província, Dr. André Braz Chalréo Junior, no dia 20 de mês próximo passado apresentou à Exma. Presidência da província o orçamento dos reparos indispensáveis do frontispício e salas da frente do prédio, que serviu de mercado, afim de prestar-se para o museu e repartição de obras públicas.<sup>35</sup>

Mas a edificação se encontrava em precário estado de conservação, sendo necessário mais do que reparos no frontispício e nas salas da frente, como podemos observar pelo Relatório do presidente da província do Paraná em 1876.

Mandei reedificar a casa do antigo mercado no largo Zacarias, despendendo nas obras feitas a quantia de 1:259\$000.

Além de ficar este prédio com acomodações para o museu, oferece também espaço para o escritório do engenheiro da província, depósito de materiais de obras públicas, etc.

Julguei mais vantajoso despende no prédio essa pequena quantia, o que tornou-o elegante e espaçoso, do que vende-lo no estado em que estava por insignificante preço.

Com mais algumas obras necessárias na parte posterior do edifício, fica ele um excelente prédio e pode ali funcionar mais uma repartição pública.<sup>36</sup>

Finalmente, em 25 de setembro de 1876, era inaugurado o museu com o seu primeiro salão aberto ao público. São poucas e esparsas as descrições existentes e

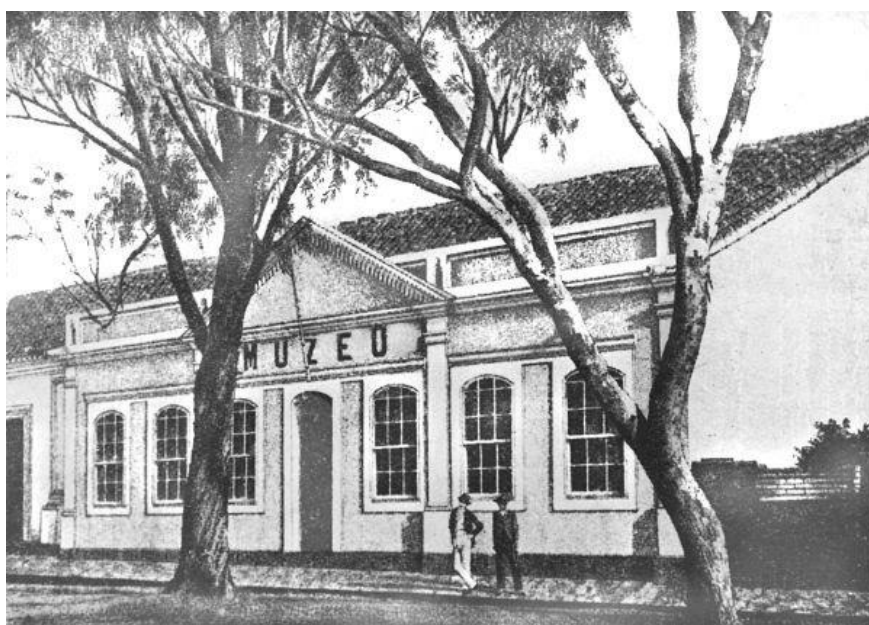
---

<sup>34</sup> Cf. **Dezenove de Dezembro**. Curitiba, p. 2 (14/01/1874).

<sup>35</sup> Obras Públicas. **Dezenove de Dezembro**. Curitiba, p. 3 (12/06/1875).

<sup>36</sup> LINS, Adolpho Lamemha. **Relatório apresentado a assembleia legislativa provincial do Paraná no dia 15 de fevereiro de 1876, pelo presidente o Exmo. Sr. Dr. Adolpho Lamemha Lins**. Paraná: Tipografia da Viúva Lopes, 1876, p. 121/122.

dispomos de um único desenho da fachada, já tendo sido a edificação demolida<sup>37</sup>. Mas podemos perceber que provavelmente, com a reforma do frontispício, a edificação de caráter colonial, adotou elementos decorativos neoclássicos como colunas, frontão e platibanda escondendo o telhado. A entrada se dava por uma porta central, tendo dois salões, um para cada lado, que foram ocupados pelo museu. Cada um destes salões tinha três janelas envidraçadas que proporcionavam a iluminação diurna. Não havia nenhum jardim na frente casa cuja fachada dava diretamente para a rua. Pelas descrições, deveria haver um pátio interno onde se encontrava o jardim e algumas outras partes edificadas onde funcionavam as demais repartições públicas.



Edifício do Museu Paranaense no Largo do Zacarias (Curitiba/PR)<sup>38</sup>

O Museu Paraense funcionou neste edifício até o final do século XIX, convivendo no entanto com as enchentes provocadas pelas cheias do rio Ivo que alagavam todo o Largo do Conselheiro Zacarias que havia sido construído sobre um antigo pântano. Consciente da dificuldade de preservar as coleções num ambiente tão úmido, Agostinho Ermelino de Leão, diretor do museu, procurava um outro imóvel para transferir o acervo.

Em 1896, desocupado um próprio estadual da rua Dr. Murici, (...) foi este cedido para sede do Museu. Esse prédio, que servira

---

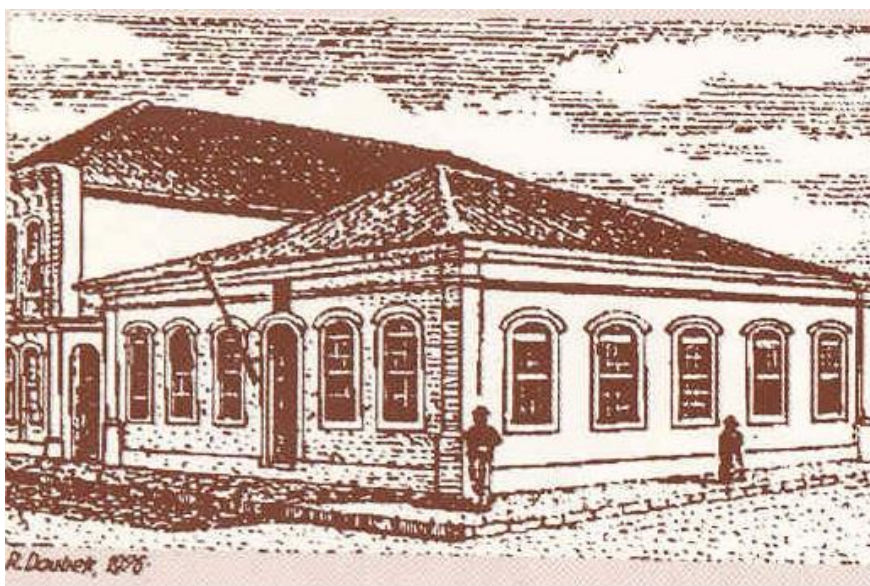
<sup>37</sup> Algumas descrições do imóvel são encontradas de modo esparso nas notícias sobre eventos que ocorreram no museu, como por exemplo no evento de inauguração narrado pelo jornal *Dezenove de Dezembro* em 27/09/1876.

<sup>38</sup> DOUBEK, R. **Sede do Museu Paranaense**. 1976. Bico de Pena. Acervo do Museu Paranaense.

anteriormente de paço da Assembleia Provincial, necessitava de urgentes reparos para se adaptar a sua nova finalidade. (...)

A sua franquia ao público nessa nova sede, (...) verificou-se a 7 de outubro de 1900. No pátio do edifício, foi organizado um pequeno parque zoológico, onde figuravam alguns mamíferos, aves e répteis.<sup>39</sup>

Pela gravura de que dispomos – uma vez que a edificação já foi demolida para a construção da atual Biblioteca Pública do Paraná –, era uma construção antiga, no estilo das casas bandeiristas características do interior de São Paulo no século XVIII. Os relatórios provinciais que se seguiram ao ano de 1900, reconheciam que aquele não era um local adequado para se manter um museu, principalmente pelo mau cheiro que os animais confinados no *parque zoológico* provocavam na região<sup>40</sup>. Uma nova mudança de sede ocorreu em 1913, quando se decidiu que o prédio seria mais bem usado como unidade do Corpo de Bombeiros.



Edifício do Museu Paranaense entre 1896 e 1913 na rua Dr. Cândido Murici (Curitiba/PR)<sup>41</sup>

O Museu Paranaense foi então transferido para a rua São Francisco no antigo Salão Tivoli (ou Teatro Tivoli), local conhecido por abrigar além de bailes e apresentações musicais, diversas palestras, principalmente as de cunho abolicionista,

---

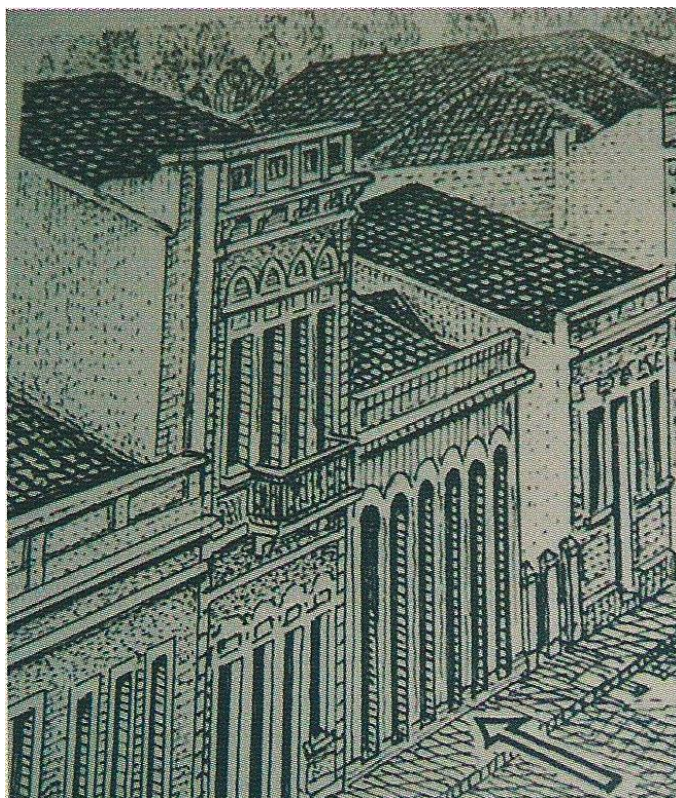
<sup>39</sup> FERNANDES, José Loureiro. **Museu Paranaense. Resenha Histórica 1876-1936**. Curitiba: Museu Paranaense, 1936, p. 8.

<sup>40</sup> Cf. CERQUEIRA, Arthur Pedreira de. **Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Dr. Francisco Xavier da Silva, Governador do Estado do Paraná, pelo bacharel Arthur Pedreira de Cerqueira, Secretário d'Estado dos Negócios de Obras Públicas e Colonização em 31 de dezembro de 1900**. Curitiba, Oficinas do Atelier Novo Mundo, 1900, p. 17.

<sup>41</sup> DOUBEK, R. **Sede do Museu Paranaense**. 1976. Bico de Pena. Fonte: MUSEU PARANAENSE. **Trajetória das sedes do Museu Paranaense**. Curitiba: Museu Paranaense, s.d.



republicano e religiosos evangélicos, como pode ser percebido pelos diversos anúncios nos jornais paranaenses da época.<sup>42</sup>



Edifício do Museu Paranaense entre 1913 e 1928 no antigo Salão Tívoli (Curitiba/PR)<sup>43</sup>

O prédio, no entanto, parece ter passado por uma grande reforma e o diretor do Museu Paranaense, Alfredo Romário Martins, manifestava satisfação com a mudança que segundo ele, atendiam as necessidades do museu.

Felizmente tenho neste documento oportunidade de poder relatar um progresso notável para o Museu com a mudança de suas instalações para o edifício condigno onde hoje funciona à rua de São Francisco e com a substituição dos antigos mostruários para outros, adequados às respectivas coleções.

<sup>42</sup> Apenas no jornal *Dezenove de Dezembro* encontramos os seguintes anúncios de atividades realizadas no Salão Tívoli: “Concerto Musical – Em consequência do mal tempo, ficou transferido para a próxima quinta-feira o concerto do Sr. Orselli, que devia realizar-se hoje no salão Tivoli” (02/06/1888); “Conferência Política – Sexta-feira, as 7 ½ horas da tarde, o candidato do partido republicano, Dr. Eduardo Mendes Gonçalves, fará uma conferência pública no Salão Tívoli. São convidados todos os cidadãos progressistas, que desejam o engrandecimento da pátria pelo regime da democracia pura” (14/12/1887); “Sociedade Schutzenbund – À noite no salão Tivoli realizou-se a partida dançante. Esteve animada e com pessoal escolhido. Dançou-se alegremente até as 3 horas da madrugada” (31/10/1889).

<sup>43</sup> DOUBEK, R. **Sede do Museu Paranaense**. 1976. Bico de Pena. Fonte: MUSEU PARANAENSE. **130 anos Museu Paranaense 1876-2006. Catálogo do Museu Paranaense**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2006.

O Museu assim se apresenta, pois, em condições condignas da sua importância desde o dia 15 de agosto do ano que hoje finda, após curto interregno do período das referidas reformas, novamente reaberto ao público.<sup>44</sup>

No entanto, restam dúvidas se o diretor estava satisfeito em função das características do novo edifício ou do novo mobiliário, que parecia mais adequado às coleções, ou se por ambos.

A mudança seguinte só ocorreria em 1928, sendo seguida por várias outras, até encontrar sua sede atual, para a qual se transferiu em 2002. Nenhum dos imóveis ocupados havia sido construído para abrigá-lo, e da mesma forma que o Museu Nacional e o Museu Goeldi, o Museu Paranaense era entendido como o acervo e suas vitrines, que poderiam ocupar qualquer edificação que apresentasse as condições *adequadas* para contê-los.

No caso específico do Museu Paranaense, que não se caracterizava como um museu *científico* de história natural, uma vez que mesclava coleções artísticas e históricas, a inexistência de um prédio especificamente edificado para tal fim, aproximava as pessoas do museu, estabelecendo um novo tipo de relacionamento entre museu e sociedade, como veremos mais adiante.

Um bom edifício, ainda que adaptado, era o desejo de todos os diretores de museus da época. Precisava ser espaçoso, bem iluminado, sem umidade, com salas adequadas para laboratórios e com um jardim que possibilitasse a aclimação de plantas (jardim botânico) e a observação de animais vivos (zoológico). Uma arquitetura imponente, pelo menos na fachada, também contribuía para o sucesso do estabelecimento. Mas nem sempre todas estas características garantiram a sobrevivência dos museus.

O caso do Museu Botânico do Amazonas, em Manaus, é digno de ser acompanhado. Quando de sua criação em 1883, foi destinada uma verba de 30:000\$000 para a construção de um prédio específico para o museu. Mas no início do ano seguinte, o novo presidente da província decidiu utilizar o montante para a compra de um edifício já construído, o que parece ter sido uma boa decisão na época, considerando a opinião emitida pelo então ex-secretário do museu em 1891, F. Campos Porto:

---

<sup>44</sup> MARTINS, Afonso Romário. Museu Paranaense. In: **Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Dr. Carlos Cavalcanti de Albuquerque presidente do estado do Paraná pelo Dr. Ernesto Luiz de Oliveira, Secretário de Estado dos Negócios da Agricultura, Comércio e Indústria do Paraná.** Curitiba: Tipografia do Diário Oficial, 1914, p. 58

Espirito adiantado e culto, seguiu ele [o presidente da província do Amazonas, Theodoro Souto] as pisadas de seu antecessor, aproveitando os 30:000\$ votados pela assembleia provincial, não para começar edifício próprio para o Museu, e sim para adquirir por compra o melhor prédio que existia no barro de S. Sebastião, o que efetivamente se realizou.<sup>45</sup>

Mesmo sendo o *melhor* edifício, foram necessárias obras de adequação para ali funcionar um museu:

Edifício sem condições, sem dúvida, para o fim a que era destinado, poderia, talvez, por meio de obras indispensáveis, servir perfeitamente. Isso ficou demonstrado com a instalação do laboratório químico.<sup>46</sup>

As obras de adaptação foram iniciadas, mas quando chegou o momento de finalmente inaugurar o museu, grassou na cidade um surto de varíola e por circunstância da emergência, foi suspensa a mudança e o prédio foi usado como hospital. Segundo Campos Porto, mesmo após o término do surto de varíola, para ali ainda eram levados enfermos, numa tentativa de não devolver o *melhor edifício* ao museu.

Até junho de 1885, esteve ali funcionando esse hospital, que durante os últimos meses se mantinha à custa de enfermos arranjados pelas ruas, por não existir mais a epidemia, isso unicamente para impedir que o Museu fosse transferido. Entretanto, o Dr. José Jausen Ferreira, como engraçadamente se propalava, acabou a epidemia por uma simples portaria, mandando fechar o hospital.<sup>47</sup>

Finalmente em julho de 1885 o museu conseguiu se transferir para a novo prédio, que foi basicamente dividido no museu propriamente dito e no laboratório químico cujo investimento em equipamentos ultrapassou o próprio valor do imóvel.

Mas o edifício, que continuava sendo elogiado pela sua grandiosidade (o museu tinha disponível para exposição de objetos nada menos do que dez salões) encontrava-se no meio de disputas políticas, sendo cobiçado por várias outras instituições. Em maio de 1887 o presidente da província do Amazonas determinou que ali fosse instalado o Asilo Orfanológico e que o museu fosse transferido para o Liceu Amazonense. O motivo era claro: o Asilo ocupava uma casa alugada em má condição de conservação que exigia dos cofres públicos não só pagamento mensal de um aluguel como a manutenção do imóvel, que também não era tão amplo e confortável quanto o prédio do museu.

Tal transferência no entanto, só se efetivou em julho de 1888, separando o “museu” do “laboratório”. Entendido como uma coleção educativa, a parte do “museu”

---

<sup>45</sup> PORTO, F. Campos. Histórico do Museu do Amazonas. In: **Velloso. Contribuições do Museu Botânico do Amazonas**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1891, p. 64

<sup>46</sup> Idem, Ibidem, p. 66.

<sup>47</sup> Idem, Ibidem, p. 66.



foi transferida para uma sala do Liceu Amazonense, tendo que organizar naquele pequeno espaço o acervo até então disposto nos dez salões amplos da melhor casa comprada com a verba aprovada para o museu. Não tardou para que em 1890 o museu fosse definitivamente extinto.

Observamos nesta trágica trajetória, dois pontos interessantes: primeiramente, o museu optou por adquirir um bom imóvel, porém não específico para servir a um museu. Isso fez com que ele pudesse ser adaptado como hospital ou orfanato, num contexto político onde a direção do museu não tinha força política suficiente para garantir que aquele próprio provincial cumprisse a destinação para a qual havia sido adquirido. Além disso as qualidades do imóvel acentuaram a sua cobiça.

Não estamos afirmando que a perda do imóvel próprio foi o fator determinante para a extinção do museu, mas certamente foi um dos fatores de enfraquecimento da instituição.

Em segundo lugar, é interessante observar, que com a perda do imóvel e o desmembramento do museu em laboratório e coleção, esta última foi naturalmente encaminhada para uma instituição de ensino, ou seja, a perda do aspecto científico condenava a coleção (o *museu*) ao seu uso apenas educacional.

A representação política dos espaços pode ser bem sentida no empenho em que se fazia para as exposições nacionais, que apesar de não guardar nenhuma semelhança com as atividades museológicas resultavam em produtos bem parecidos: objetos expostos. Não entraremos no tema das exposições nacionais, industriais ou internacionais, mas gostaríamos de comparar a atenção que era dada para seus respectivos espaços em contraposição com o que era oferecido aos museus, lembrando que boa parte dos objetos expostos provinham dos museus e seus diretores geralmente estavam envolvidos na montagem destas mostras, justamente por terem práticas adquiridas nos trabalhos cotidianos no âmbito dos museus.

Em dezembro de 1875, no aniversário de Dom Pedro II, foi inaugurada no Rio de Janeiro a 4ª Exposição Nacional, que como todas as outras edições, tinha por objetivo divulgar os produtos da indústria nacional. Sobre o êxito do empreendimento, o *Diário do Rio de Janeiro* publicou a seguinte notícia:

Em matéria de exposição a ideia de um espaço definitivo, podendo prestar-se a outros serviços de utilidade pública, inquestionavelmente deve merecer a atenção dos altos poderes do Estado. (...)

Cumpre-nos agora entrar como visitante no belo palácio, de que foi removida temporariamente a secretaria da agricultura, e hoje está aberta a 4ª exposição nacional. (...) A área total é de 1521 metros, sendo de 481 o espaço ocupado pelos jardins. (...)

Divide-se o edifício em três pavimentos de análogas subdivisões, tendo cada uma das alas um salão de 17,50 m de comprimento sobre 7 m de largura e duas salas quadradas nos ângulos com 8,50 m cada uma. (...)

Não obstante contar 18 salões nos três andares das duas alas, o elegante e vistoso palácio temporário de exposição foi insuficiente para acondicionar e exibir produtos de 16 províncias. Tornou-se, portanto, indispensável construir um anexo de madeira, pelo traço do engenheiro arquiteto Francisco Caminhoá. (...)

O espaço de 2.753 metros quadrados, que ocupa a atual exposição, demonstra evidentemente a necessidade de erigir-se um edifício definitivamente proporcionado as festas do trabalho nacional.<sup>48</sup>

As elaboradas e dispendiosas construções temporárias foram comuns no segundo império, mas podemos observar aqui a importância estratégica que estas exposições adquiriram, a ponto de remover temporariamente a própria secretaria da agricultura de seu espaço e se pensar na construção de um grande pavilhão permanente de exposições para ser usado uma vez por ano. Enquanto isso, o Museu Nacional, ainda instalado no conjunto de casas do Campo de Santana, mal tinha espaço para receber novos exemplares; muito menos se pensava em construir um novo prédio, amplo e adequado às coleções.

Dentre as tentativas de elaboração e execução de um projeto específico de construção de um edifício para museu, destacamos ainda o caso do Museu Agrícola e Industrial no Rio de Janeiro. Desde o ano de 1821, funcionava provisoriamente em uma das salas do Museu Nacional, a Associação Auxiliadora da Industria Nacional que tinha um conjunto de máquinas agrícolas expostas ao público, que na realidade, consistiu na primeira coleção exposta no edifício do museu. Na década de 1870, pressionado pela falta de espaço, o Museu Nacional entrou em intensa negociação com a Associação que acabou se mudando para uma casa alugada e o acervo de máquinas praticamente se perdeu.

A Associação continuou em funcionamento e em 1879, na *Gazeta de Notícias*, encontramos informações detalhadas sobre a construção de um edifício em terreno próximo ao Jardim Botânico, especificamente projetado para abrigar o Museu Agrícola

---

<sup>48</sup> **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, p. 2 (05/12/1875).

e Industrial, “a exemplo dos que possuem muitas cidades dos Estados Unidos e da Europa”<sup>49</sup>. O texto era otimista, destacando as grandes dimensões da construção bem como aspectos como boa circulação de ar e iluminação adequada em todos os ambientes; garantia ainda que o edifício do museu seria inaugurado em breve.

Em 1881 foi a vez do próprio periódico da Associação anunciar a breve inauguração do museu, acrescentando o empenho do próprio Imperador que já havia doado diversos artefatos. “A prosseguirem as obras com o conveniente impulso, a inauguração do Museu Agrícola Industrial poderá efetuar-se dentro de meses e será este um melhoramento com que de certo se comprazerá a indústria nacional”<sup>50</sup>.

Este edifício no entanto, projetado para ser um museu, não teve sua construção concluída, sendo considerado *perdido* pelo relatório de 1886.

O prédio destinado para Museu Industrial acha-se em péssimas condições como já fiz ver no relatório passado, sendo na opinião dos Exmos. Srs. Conselheiros Prado e Diogo Velho um edifício perdido, pois que a sua reconstrução importa a feitura de um novo prédio. (...)

É para lastimar que por falta de verba se perca um edifício em cuja construção se despenderam cerca de 16:000\$, inutilizando-se ao mesmo tempo grande material industrial oferecido, há dez anos, ao futuro Museu por S. M. o Imperador, por V. Ex. e por diversas associações estrangeiras.<sup>51</sup>

Uma vez frustrada a tentativa de execução de um *projeto de edifício para o museu*, não tivemos a oportunidade de comparar suas vantagens e desvantagens com os demais projetos de adaptação de museus, que no Brasil tão bem se desenvolveu.

Ao longo das últimas décadas do século XIX, seguindo uma tendência internacional, crescia a concepção de museus não só como instâncias de pesquisa, mas também como lugares de educação. Além disso o aspecto etnográfico e antropológico ganhava relevância nas coleções, apontando para a possibilidade de museus históricos e artísticos, cujas coleções ainda eram incipientes no Brasil.

Neste contexto, registramos no Rio de Janeiro, dois exemplos, ambos do ano de 1889; um Museu Militar que se organizou “num dos salões da Escola Militar”<sup>52</sup> e um museu de artes retrospectivas, organizado pela própria princesa Isabel que seria

---

<sup>49</sup> Gazeta de Notícias. Apud: **Jornal do Recife**. Recife, p. 1 (14/03/1879).

<sup>50</sup> **O Auxiliador da Industria Nacional**. Rio de Janeiro, p. 191 (1881)

<sup>51</sup> **O Auxiliador da Industria Nacional**. Rio de Janeiro, p. 157-203 (1886)

<sup>52</sup> **Diário de Belém**. Belém, p. 3 (01/02/1889)

inaugurado em novembro de 1889 num dos salões do Paço Imperial<sup>53</sup>, mas que acabou não se realizando em função da mudança no sistema de governo e a consequente expulsão da família imperial (esta coleção acabou sendo incorporada por alguns outros museus do Rio de Janeiro e de São Paulo nas décadas seguintes). Nos dois casos, os museus ocupavam (ou ocupariam) igualmente salões de imóveis destinados a outras funções.

Dentre as edificações museais do século XIX a mais estudada foi certamente o atual edifício do Museu Paulista, mais conhecido como *Museu do Ipiranga*. A história da construção do prédio-monumento, no entanto, é paralela à história da formação do acervo que constituiria o museu. Apresentaremos apenas um resumo dos fatos, uma vez que o assunto pode ser aprofundado pela leitura de inúmeras obras já publicadas<sup>54</sup>.

Em 1875 foi instalada uma comissão para cuidar da construção de um monumento às margens do riacho Ipiranga que celebrasse o evento da proclamação da Independência. Os debates duraram quase uma década, se intensificando nos anos de 1880 a 1885, quando finalmente teve início a construção do monumento. Ana Alves observa que:

Quanto a celebrar a Independência, parecia haver concordância, mas o consenso parava aí. (...) A discussão sobre o monumento resumia-se a três pontos principais. Em primeiro lugar: o que seria construído? Um ou mais prédios? Em segundo lugar: em que local? No “sítio” do Ipiranga, no perímetro urbano ou em outro município? Finalmente a questão mais polêmica que a lei colocou na ordem do dia: que utilidade teria o monumento? Em torno dessas questões, dividiam-se as opiniões.<sup>55</sup>

A discussão – que havia ficado polarizada entre usar o prédio para uma instituição científica ou uma instituição educacional – só terminou com a publicação da Lei nº 63 de 23 de março de 1885 que decidia em seu Artigo 2º, transformá-lo num “estabelecimento de ensino científico”<sup>56</sup>.

---

<sup>53</sup> Cf. **Jornal do Recife**, Recife, p. 1 (17/10/1889) e **O Cearense**, Fortaleza, p. 1 (24/10/1889)

<sup>54</sup> Dentre os principais estudos cabe destacar as obras de ALVES, Ana Maria de Alencar. **O Ipiranga Apropriado. Ciência, Política e Poder. O Museu Paulista 1893-1922**. São Paulo: Humanitas/USP, 2001; BREFE, Ana Cláudia Fonseca. **O Museu Paulista. Afonso de Taunay e a memória nacional 1917-1945**. São Paulo: Editora UNESP e Museu Paulista, 2005; LOPES, Maria Margaret. **O Brasil descobre a pesquisa científica. Os museus e as ciências naturais no século XIX**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; Brasília: Editora da UnB, 2009.

<sup>55</sup> ALVES, 2001, op. cit., p. 38.

<sup>56</sup> SÃO PAULO (Província). Lei nº 63 de 23 de março de 1885. Regulamenta a aplicação da Lei nº 010 de 13 de fevereiro de 1881 (que mandava aplicar na disseminação da instrução pública e construção de edifícios, o benefício das loterias concedidas pela Lei nº 049 de 6 de abril de 1880) e determina a

Nem palácio-asilo, nem escola agrícola, nem liceu secundário, nem universidade. E sim um instituto científico. A lei não somente colocou um ponto final das controvérsias como, de certa forma, contemplou os dois lados nelas envolvidos: previa a construção de um palácio no próprio Ipiranga para comemorar a Independência e a sua ocupação pelas atividades de instrução e ciência.<sup>57</sup>

A construção do monumento do Ipiranga se encerrou em 1890, ficando o edifício vazio e sem uso até 1894, não sendo implantado nenhum *estabelecimento de ensino científico* como havia sido previsto.

Paralelamente, em dezembro de 1890, o Conselheiro Mayrink adquiriu a antiga residência do Coronel Sertório onde se encontrava o conhecido “Museu Sertório”, uma coleção particular de história natural que hoje poderíamos classificar como uma *coleção visitável*. As opiniões divergiam a respeito da importância deste acervo, uma vez que havia sido organizado por um *curioso*, ou seja, alguém que não fazia parte dos *círculos científicos* do país. Fato é que o Conselheiro Mayrink, após comprar a casa com o museu dentro, decidiu doar a coleção ao governo da província de São Paulo – ficando com a casa para ele – que logo em seguida incorporou ao acervo uma outra coleção conhecida como *museu provincial* ou *coleção pessanha* que tinha sido formada pela Sociedade Auxiliadora do Progresso de São Paulo na década de 1870. O acervo foi alocado em algumas salas do edifício da Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo, sendo contratado provisoriamente o biólogo Albert Loëfgren para organizá-lo.

Gostaríamos de chamar a atenção para o fato de que durante os anos em que esteve em debate a utilidade que se daria ao Monumento do Ipiranga, existia então em São Paulo dois museus funcionando: o Museu Sertório (de caráter particular) e o Museu Provincial (mantido pela Sociedade Auxiliadora do Progresso de São Paulo), mas em momento algum foi aventada a possibilidade destes ocuparem o edifício-monumento.

No ano seguinte as coleções chegaram a ser transferidas para uma casa no Largo do Palácio (atual Pátio do Colégio) – local bem mais nobre da cidade – onde se manteve por apenas alguns meses, retornando em março de 1893 para o edifício da Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo, sendo organizado com o nome de Museu do Estado. No mesmo ano assumiu a direção do museu, Hermann von Ihering e a instituição deixou de pertencer a Comissão, passando para a Secretaria de Estado dos Negócios do Interior.

---

fundação e o funcionamento de um estabelecimento de ensino científico. In: **Leis de São Paulo**. São Paulo: 1885, p. 30, artigo 2º.

<sup>57</sup> ALVES, 2001, op. cit., p. 44.

Não entraremos nos detalhes das tratativas, mas sabemos que pela Lei nº 192 de 26 de agosto de 1893 ficou estabelecido que o Museu do Estado passaria à denominação de Museu Paulista e se instalaria no Monumento do Ipiranga. O texto da lei previa ainda que:

Artigo 4.º - As dependências não ocupadas pelo Museu serão utilizadas:

§ 1.º - Pelo quadro de Pedro Américo comemorativo da Independência, e por outros de assumptos de história pátria, adquiridos ou oferecidos ao Estado.

§ 2.º - Por estatuas, bustos ou retratos a óleo de cidadãos brasileiros que em qualquer ramo de atividade tenham prestado incontestáveis serviços à Pátria e mereçam do Estado a consagração de suas obras ou feitos e a perpetuação da sua memória.<sup>58</sup>

A decisão priorizava mais o uso do monumento do que a viabilização de um prédio para o museu, como podemos observar no discurso de Filinto de Almeida na Câmara dos Deputados.

Ora, estando completamente vazio o edifício do Ipiranga, não vejo, Sr. Presidente, que melhor aplicação para ele ter, visto que não se presta para uma escola, para residência do presidente do Estado ou outro qualquer dos muitos misteres que foram lembrados, do que servindo para o museu ou para essas coleções que mais tarde constituirão definitivamente o museu do Estado.<sup>59</sup>

Poucos dias depois, a Lei nº 200 de 29 de agosto de 1893 tentava aproximar a utilidade prevista para a construção do edifício com as funções que o museu ali instalado deveria exercer.

Artigo 2.º - O Museu servirá de meio de instrução para o povo e de instrumento de investigação científica para o Estado.  
§ único. - Seu caráter será de um museu zoológico, antropológico, destinando-se à América do Sul em geral e ao Estado de São Paulo em particular.<sup>60</sup>

O encontro do museu com o monumento exigia adaptação de ambos os lados, sendo a visitação à história natural interrompida pelo grande salão contendo pinturas históricas, que não se caracterizavam como parte do museu. Mas quem iria cuidar destes espaços não museais, senão o próprio diretor do museu?

---

<sup>58</sup> SÃO PAULO (Estado). Lei nº 192 de 26 de agosto de 1893. Resolve sobre a utilização do Monumento do Ipiranga. In: **Diário Oficial do Estado de São Paulo**. São Paulo, p. 1 (29/08/1893).

<sup>59</sup> ALMEIDA, Francisco Filinto de. Discussão na Câmara dos Deputados do projeto nº 149 de 1893, mandando instalar no “Monumento do Ipiranga” o Museu Paulista. In: **O Estado de São Paulo**. São Paulo, (05/09/1893).

<sup>60</sup> SÃO PAULO (Estado). Lei nº 200 de 29 de agosto de 1893. Autoriza o governo a reorganizar o Museu do Estado. In: **Diário Oficial do Estado de São Paulo**. São Paulo, p. 1 (01/09/1893).

A incumbência recebida por Hermann von Ihering estava clara e definida por lei: criar no edifício do Monumento do Ipiranga um museu zoológico e antropológico que priorizasse o acervo paulista e da América do Sul, tendo como referências as ações de instrução popular e investigação científica. Resolvia-se assim o lugar para o museu e a necessidade de ocupação do monumento.



Edifício do Monumento do Ipiranga no dia da inauguração do Museu Paulista (São Paulo/SP)<sup>61</sup>

Se, por um lado, a solução parecia a mais acertada, por outro se estabeleceu uma situação no mínimo inusitada, com um monumento histórico abrigando um acervo de história natural. A aproximação do centenário da independência deixava ainda mais latente a situação, até que em 1917 assumiu a direção do museu Alfredo d'Escagnolle Taunay que iria em poucos anos transformar o monumento num museu histórico.

Logo após ter assumido a direção do Museu Paulista, Taunay foi convidado para a comemoração do centenário do Museu Nacional, em 1918, e em seu discurso comparou o Museu Paulista com o Museu Nacional da seguinte forma:

Empenha-se o Governo de S. Paulo em lhe dar [ao Museu Paulista] o destaque que lhe impõe a proximidade da magna comemoração de vinte e dois. (...)

Grandes são as suas aspirações porém e assim se realizem para que naquele majestoso edifício da colina do Ipiranga, cada vez mais se engrandeça – abrigada pelo padrão monumental e comemorativo do gesto de Pedro I – uma casa da Ciência e da Tradição, cujo nome continue cada vez mais conhecido e acatado por todos os brasileiros e pelos cientistas do Universo. (...)

Erige-se o vosso Instituto [Museu Nacional] em face de um dos mais belos cenários do mundo. Em vosso antigo e celebre palácio uma

---

<sup>61</sup> **Museu Paulista**. 07/09/1895. Fotografia. Fonte: [http://www.mp.usp.br/sites/default/files/imagecache/galeria\\_fotos/imagens/02.jpg](http://www.mp.usp.br/sites/default/files/imagecache/galeria_fotos/imagens/02.jpg). Acesso em 01/10/2013.

grande memória habita, a de uma das mais nobres figuras da Humanidade, a daquele brasileiro que durante mais de meio século aqui viveu, empolgado pela ânsia de servir à terra e à gente brasileira.

No velho paço imperial a que a República deu o mais acertado destino, piedosamente conservastes o trigrama majestático do dinasta (...).

A vossas mãos passando a casa de Pedro II, nela e por vosso intermédio, se prolonga essa atmosfera de patriotismo traduzido pelo afã e a consciência com que estudas a natureza brasileira.<sup>62</sup>

Se o Museu Nacional estava abrigado na antiga casa do imperador, também o Museu Paulista ocupava um monumento histórico, comemorativo de um feito do império. Se o Museu Nacional estava ligado a Dom Pedro II, o Museu Paulista associava-se a Dom Pedro I. E ambos os museus se dedicavam às ciências naturais. Mas as coincidências paravam por aí, e seus gestores escolheriam caminhos distintos para seus edifícios e coleções.

A partir da década de 1920 cada um seguiria um caminho distinto; o Museu Nacional cederia suas coleções de objetos históricos para a organização do Museu Histórico Nacional, dedicando-se cada vez mais às pesquisas científicas, principalmente no campo da etnografia, antropologia e arqueologia. Por sua vez, o Museu Paulista conseguiria transferir todo o acervo de ciências naturais para o museu de zoologia, transformando-se num museu histórico.

O que podemos observar é que o Monumento do Ipiranga não foi edificado para ser um museu, ainda que na época, museus fossem entendidos como instituições de ciência e educação, como se pretendia que o monumento fosse usado. Pelo seu caráter palaciano bem serviu para a construção de um discurso histórico, construído a partir da gestão de Affonso Taunay nas alegorias que aos poucos foram ocupando tetos e paredes do monumento. Abandonava-se assim a finalidade original da instituição que não conseguiu se manter num edifício com tamanho apelo simbólico voltado para a história do Brasil e de São Paulo em especial.

---

<sup>62</sup> TAUNAY, Affonso d'Escragnolle. Discurso do Professor Affonso d'Escragnolle Taunay, diretor do Museu Paulista, na sessão comemorativa do Centenário do Museu Nacional. In: **Archivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro**. Vol. XXII. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1919, p. 9-12.



## O lugar do museu

Após analisarmos as características físicas dos edifícios que abrigaram os museus brasileiros entre meados do século XIX e início do século XX, trataremos da disposição geográfica destes museus na malha urbana, tentando compreender a inserção espacial destes com seus propósitos e relevância política, social e científica, adquiridos ao longo do tempo.

A escolha do Campo de Santana para o Museu Nacional, em 1818, se deu mais em função da possibilidade de aquisição do imóvel do que de uma decisão estratégica de localização do museu. O Almanaque do Império de 1827, descrevia o local da seguinte forma: “O Campo da Aclamação é um areal, em grande parte coberto de erva rasteira, que forma um quadrado longo”<sup>63</sup>. Na época, o local era o limite da região urbanizada da cidade, sendo o próprio Campo uma área descuidada, mas como toda região limite, era também promissora da expansão da malha urbana, como realmente aconteceria. Segundo José Pessoa,

O aparato da Corte introduziu outras vivências na cidade, além de novas relações com o urbano marcadas pelas festas reais, com sua arquitetura efêmera, inicialmente no largo do Paço e depois no Campo da Cidade, ou de Santana, que assumiria, com a independência, o papel de centro da vida urbana.

(...) Nos primeiros tempos o campo era utilizado como pasto por seus moradores, que nele buscavam lenha e madeiras. Servia também para despejo de detritos nos grandes fossos ou em valas. Era o lugar da revista das tropas e onde foram edificadas igrejas e capelas de inúmeras irmandades de pardos e escravos, como a de São Domingos e a de Santana, que dariam nome ao campo.

Ao longo do século XIX, o Campo da Cidade se tornaria palco das principais manifestações políticas e religiosas da cidade imperial, tanto as oficiais quanto as populares.<sup>64</sup>

O autor destaca ainda as importantes edificações que durante a segunda metade do século XIX surgiram em torno do Campo de Santana: uma estação de estrada de ferro em 1856, o edifício da Casa da Moeda em 1859 e o Corpo de Bombeiros em 1864. Em 1870 teve início a transformação do Campo de Santana num grande jardim arborizado.

---

<sup>63</sup> Descrição da Cidade do Rio de Janeiro. In: **Almanak dos Negociantes do Império do Brasil**. Rio de Janeiro, p. 26 (1827).

<sup>64</sup> PESSOA, José; PICCINATO, Giorgio (orgs.). **Atlas de Centros Históricos do Brasil**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007, p. 38.

O lugar foi palco de importantes celebrações políticas como a aclamação de Dom João VI em 1818 e de Dom Pedro I como imperador em 1822. Desta forma, o Campo de Santana também é conhecido como Campo da Aclamação e hoje tem por nome oficial, Praça da República, por também ter sido palco da movimentação das tropas quando da Proclamação da República. Numa das esquinas ainda existe a casa em que morou o marechal Deodoro da Fonseca, primeiro presidente republicano.

Com a expansão urbana o entorno do museu foi sendo ocupado por residências e estabelecimentos comerciais. O local era ainda parada final de diligências, bondes e outros transportes públicos que traziam passageiros para a estação ferroviária, sendo fácil o acesso popular, o que na verdade não era tão relevante para um museu que até a década de 1880 só abria aos domingos.

No final da década de 1880, como vimos, o terreno ocupado pelo Museu Nacional no Campo de Santana já estava totalmente saturado, e, em que pese o costume dos diretores de museus de história natural em todo o mundo encherem os salões dos museus de duplicatas para conseguir sensibilizar sobre a necessidade de ampliação, definitivamente esse não era o caso do Museu Nacional pelo que podemos observar na descrição do acervo e do edifício em que se encontrava.

A mudança para o palácio da Quinta da Boa Vista resolveria a questão da falta de espaço, favorecendo inclusive a organização de um lugar para a manutenção de animais e plantas vivos, mas tornaria o museu distante do centro da cidade, exatamente no momento em que o aspecto social e educativo começa a se tornar uma prioridade no campo museológico.

Cabe ressaltar, no entanto, que mesmo durante o império a região do entorno da Quinta da Boa Vista, em São Cristóvão, já contava com uma ocupação populacional crescente, prevalecendo inclusive um grande número de habitações populares. Considerando todos estes aspectos, o então diretor do Museu, Ladislau Netto, mostrava-se favorável a mudança.

Quanto à ponderação sobre a distância em que vai ficar o novo museu em relação ao centro da cidade não vejo nisso inconveniente senão vantagens e utilidade de grande monta, já que pouco ou nenhum impulso existe nesta capital de uma população por demais sedentária que a obrigue a sair do centro mais que abafado do Rio de Janeiro. Nem se viu jamais nenhum museu de História Natural no meio das grandes capitais como acontece com os museus artísticos e industriais. Demais o museu de história natural exige sempre como anexo indispensável ao seu serviço, qualquer jardim onde estudos experimentais sobre plantas e animais se façam em proveito das especialidades ali representadas e o público depois de examinar as

coleções mortas em que somente a plástica lhe é permitido apreciar, aprez-se em admirar os representantes vivos de cada vegetal ou animal de sua pátria ou de longínquas terras.<sup>65</sup>

Segundo Ladislau Netto, o novo posicionamento na malha urbana, além de trazer benefícios para a instituição, oferecia ao Museu Nacional condições semelhantes aos demais museus de história natural, que por sua vez passavam a se diferenciar dos artísticos e industriais. Estas diferenças, que aos poucos construía um cenário de tipologias de museus no Brasil e aprofundavam as questões museológicas – muitas vezes a partir da necessidade de se tomar medidas práticas – começavam a aflorar exatamente nestes momentos de decisão por parte dos diretores dos respectivos museus.

Quando Ladislau Netto optou pela mudança, perdendo visibilidade no centro urbano para ganhar espaço para as coleções e atividades museais e científicas, ainda que estivesse em questão a ocupação de um nobre palácio, tal decisão estava embasada por teorias – desenvolvidas principalmente por europeus e norte-americanos – e práticas museológicas aprendidas ao longo dos anos de trabalho.

O caso do Museu Goeldi não seria diferente. Como vimos, o museu passou por inúmeras mudanças e em dois momentos se afastou do centro da cidade. Coincidem estes momentos com a gestão de dois naturalistas, Ferreira Penna e Emílio Goeldi, nomes até hoje reconhecidos na história da instituição.

Em 1872, sob a responsabilidade de Ferreira Penna, o Museu Goeldi chegou a ocupar uma casa alugada no bairro de Nazaré, localidade na época afastada do centro urbano, mas onde teria sido possível desenvolver adequadamente as atividades museais e de pesquisa se não tivesse sido dali removido pouco tempo depois. O retorno ao Liceu Paraense coincide também com o afastamento de Ferreira Penna da administração do museu, mas como observa Nelson Sanjad, o Museu Goeldi não fazia parte, na década de 1870, dos *ícones da modernidade paraense*.

A cidade de apenas 70.000 habitantes transformava-se aceleradamente graças a luxuosas obras públicas, como o calçamento com pedras de lioz portuguesas, o Teatro de Nossa Senhora da Paz (inaugurado com pompa em 1878) e o Paço Municipal. Esses foram os ícones da modernidade e civilização eleitos pela elite paraense na época do Império, o que torna compreensível o pouco interesse que animais empalhados, exsiccatas e amostras minerais causaram aos deputados.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> NETTO, Ladislau. Carta dirigida ao Sr. Ministro do Interior. In: **Jornal do Recife**. Recife, p. 1 (13/04/1890).

<sup>66</sup> SANJAD, 2010, op. cit., p. 86.

Esta situação tornava-se mais relevante quando o museu dava despesas extras aos cofres públicos, como no caso da casa alugada. Por outro lado, dentro do Liceu Paraense, que ocupava lugar de destaque no centro da malha urbana, servia aquela coleção para enriquecer a instituição, que passava então a dispor de um museu para suas finalidades didáticas. Em outras palavras, não interessava àquele cenário de modernidade, um museu afastado do centro urbano.

A segunda tentativa, empreendida por Emílio Goeldi, logrou mais êxito exatamente por conseguir dar ao museu um papel no processo de modernização e crescimento urbano. Em seu relatório apresentado em 1895, ele defendia da seguinte forma a localização do museu fora do centro urbano:

Houve, a princípio, momentos de receio que a distância fosse sentida desagradavelmente pelo público, que a situação não fosse bastante central; mas estes receios de fato não resistem diante de madura reflexão. Estabelecimentos congêneres não se encontram em parte alguma literalmente dentro do centro das grandes cidades (exemplos - Paris, Londres, Berlim, Antuérpia, etc.); a sua própria natureza se opõem a isto. E pergunto eu, se a situação mencionada, ainda hoje se acha na periferia da cidade, o que nos proíbe de esperar que em poucos anos ela se ache dentro dela? Por onde há de crescer a cidade de Belém, se não por aquele lado? Duvidar disto seria de fato a mesma coisa que desesperar do crescimento e aumento futuro da cidade e até nega-los.

Bondes na frente, e estrada de ferro nos fundos são também, ao meu ver, coisas que facilitam muito e que não são nada a desprezar.<sup>67</sup>

Como Ladislau Netto, Emílio Goeldi também assinalava que aquele *tipo de museu*, em outros lugares do mundo, não ficava inserido em centros urbanos, justificando assim o seu deslocamento do centro. É bem verdade que ambos diretores haviam trabalhado juntos no Museu Nacional, compartilhando dos mesmos conhecimentos e experiências museais.

Num discurso inteligente, Emílio Goeldi desafiava o presidente da província do Pará a promover o crescimento da malha urbana, que certamente só poderia ocorrer naquela direção, uma vez que nos outros sentidos esbarravam no rio Guamá e na baía do Guajará. A estratégia de ocupar um imóvel rural na reta do eminente crescimento urbano fez com que em menos de duas décadas o museu conseguisse o espaço que desejava dentro do próprio núcleo urbano.

---

<sup>67</sup> GOELDI, 1896, op. cit., p. 219.

Quando nas primeiras décadas do século XX a cidade cresceu na direção do museu, transformando as rocinhas em áreas urbanas, o Museu Goeldi já havia conquistado um quarteirão inteiro onde implantou seu jardim botânico e zoológico. Mais do que isso, sobreviveu à especulação imobiliária, por oferecer ao mesmo tempo o que havia sobrado de original na região – uma rocinha – e um passeio público em estilo eclético com plantas e animais, que ainda hoje consiste em área de lazer para a população e o único quarteirão arborizado do bairro. Emílio Goeldi soube associar o projeto do Museu ao projeto de urbanização da cidade na virada do século XIX ao XX.

Como vimos nestes dois exemplos, a necessidade de se afastar dos centros urbanos era vital para o bom desenvolvimento de um museu de história natural. Mas seria igualmente importante para outras tipologias museais?

A mesma necessidade não se constatava no caso do Museu Paranaense. Com uma coleção organizada a partir de forte participação da sociedade, tornava-se um museu urbano, e as suas diversas mudanças ocorreram para endereços bem próximos. Do largo do Zacarias para a esquina do paço da Assembleia Provincial havia uma distância a ser percorrida de menos de 200 metros; deste endereço para a rua São Francisco, para onde o museu se transferiu em 1913, eram menos de 450 metros. Ou seja, apesar das mudanças de localização, o Museu Paranaense se manteve dentro do núcleo urbano, mais especificamente em sua área central.

Além disso, é importante destacar os imóveis ocupados: no largo do Zacarias, ocupou um antigo mercado; na rua Murici se organizou no antigo edifício da Assembleia Provincial<sup>68</sup>; na rua São Francisco, ocupou o Salão Tivoli, local onde até então se realizava bailes e encontros da sociedade paranaense.

Desde modo o Museu Paranaense orbitava em torno dos universos econômicos, políticos e sociais da cidade de Curitiba, sendo importante sua localização no centro da malha urbana.

O caso do Museu Paulista era mais complexo. Depois de algumas mudanças de endereço nos cinco primeiros anos de tentativa de organização do museu, todas elas dentro do centro urbano da cidade, entre o Pátio do Colégio (considerado o marco zero do plano urbanístico de São Paulo) e o início da rua da Consolação, cuja distância não

---

<sup>68</sup> Cabe ressaltar que Candido Murici, que deu nome à rua, havia sido um dos fundadores do Museu Paranaense.

ultrapassa um quilômetro, o destino do museu foi a colina do Ipiranga, região distante do centro e com acesso precário por bondes.

Mas, para Hermann von Ihering, então diretor do Museu Paulista, duas vantagens compensavam a distância: uma era a possibilidade de desenvolvimento de um jardim com plantas e animais vivos (como *teoricamente* ele acreditava ser importante na composição de um museu de história natural); outra vantagem era a própria monumentalidade do edifício cujo significado político garantiria que o museu não acabasse no esquecimento por parte do governo. Em outras palavras, sempre haveriam verbas para manter o monumento e conseqüentemente, o museu.

Se bem a distância do Monumento da cidade é grande, se bem o Monumento não foi feito para Museu, não podemos deixar de declarar nesta ocasião, que o Congresso e o Governo não podiam dar ao Monumento um destino mais apropriado do que para Museu e Panteão.<sup>69</sup>

Interessante comentário fez o deputado Filinto de Almeida em 1893 acerca da distância entre o Monumento e a cidade.

Houve quem dissesse, pela imprensa, que a distância em que o edifício se acha do centro da cidade prejudicaria de algum modo a visita ao museu e, portanto, o estudo que ele possa oferecer as pessoas que se interessam pela história, pela etnografia, pela fauna, enfim pelas ciências que nesse museu são representadas.

Esse argumento, Sr. presidente, não tem o mínimo valor, não só porque já hoje é fácil a comunicação com esse edifício, cujo bairro está servido por uma linha de bondes, que, se por enquanto é irregular, melhorará depois com a concorrência, mas ainda porque temos em outros países exemplos frisantes de que os museus, sendo objeto de interesse público, podem estar colocados a certa distância das cidades, visto que há sempre quem se sujeite a percorrer essa distância para admirar o que eles tenham de verdadeiramente apreciável e útil.<sup>70</sup>

Certamente ele estava equivocado com relação à facilidade de acesso, uma vez que chegava a fazer parte do regulamento do museu a ordem para proibir a visitação pública nos dias de chuva para não enlamear todo o piso do estabelecimento, pois entre o ponto final dos raros bondes de tração animal que ali chegavam e a porta do museu havia ainda um grande trecho sem calçamento.

Por outro lado, em que pese o desprezo pelos visitantes, é bem verdade que com toda a dificuldade de acesso, durante os últimos anos da década de 1890, nada menos do

---

<sup>69</sup> IHERING, Hermann von. Museu do Estado. In: **Revista do Museu Paulista**. São Paulo: Tipografia a Vapor de Hennies e Irmãos, v. 1, 1895, p. 26.

<sup>70</sup> ALMEIDA, 1893, op. cit.

que trinta mil visitantes anuais *se sujeitaram a percorrer aquela distância* para visitar o museu.

Sendo outras as pretensões de Hermann von Ihering, o Museu Paulista chegou apenas a contar com um horto botânico incipiente e alguns animais enjaulados, não justificando a sua posição afastada da cidade, para a organização de tais espaços.

Em 1918, a visitação pública havia duplicado, chegando a quase 68.000 visitantes ao ano, mas os problemas de acesso ainda persistiam, como descreve Affonso Taunay em seu relatório:

Nada fez a Light para melhorar o serviço da linha do Ipiranga, nem aumentou o número de bondes, duplicou a via ou a irrigou sequer aos domingos. Sempre a mesma poeira, a mesma demora, a mesma marcha vagarosa dos bondes! Apesar de tudo cresce a frequência ao Museu, cresce a atenção do público pelo nosso estabelecimento, como que acompanhando o desenvolvimento do Instituto.<sup>71</sup>

Como podemos observar, no caso do Museu Paulista a distância do centro urbano e a dificuldade de acesso nunca chegou a ser um impeditivo para o desenvolvimento do museu.

### **Por dentro dos museus**

Uma vez analisados os edifícios dos museus e a distribuição destes na malha urbana, entraremos em suas salas, gabinetes, laboratórios e demais partes internas para tentar compreender as rotinas museais estabelecidas. Infelizmente dispomos de pouquíssimas imagens internas, principalmente com relação ao século XIX, e as plantas de alguns edifícios que foram ocupados por museus são totalmente desconhecidas.

Como vimos, os museus brasileiros do século XIX aos quais estamos nos referindo de modo mais próximo, surgiram com a proposta de constituírem acervos de história natural. Mesmo o Museu Paranaense, cujas aquisições eram majoritariamente de objetos históricos, e que desde cedo foi mudando o perfil das coleções, surgiu com a proposta de ser um museu ligado à atividade de aclimação de espécies botânicas.

Desde modo, o modelo de museu pretendido por seus diretores, principalmente na segunda metade do século XIX, englobava uma concepção de ciência e produção científica necessária para o estudo e catalogação dos espécimes dos três reinos da

---

<sup>71</sup> TAUNAY, Affonso d'Escragnolle. Relatório referente ao ano de 1818, apresentado a 15 de Janeiro de 1919, ao Excelentíssimo Senhor Secretário do Interior, Dr. Oscar Rodrigues Alves, pelo Diretor em Comissão do Museu Paulista, Affonso d'Escragnolle Taunay. In: **Revista do Museu Paulista**. São Paulo: Tipografia do Diário Oficial, tomo 11, 1919, p. 894.

natureza. Não dispondo de pessoal qualificado, boas coleções e principalmente farta literatura, os *cientistas* destes museus pouco contribuíram para o conhecimento e divulgação de novos espécimes, limitando-se à identificação dos exemplares que compunham a coleção do museu e sua ordenação científica nas vitrines e depósitos. Desta forma, as necessidades espaciais internas dos museus brasileiros apresentaram peculiaridades, adaptando modelos europeus e norte-americanos à realidade nacional.

O ato de musealizar a natureza, nos parâmetros do século XIX, ainda hoje nos parece uma tarefa insana. O que seria uma coleção completa de história natural, senão uma utopia? Na tentativa de reduzir o universo para tentar efetivamente abarcar-lo, instituições como o Museu Goeldi e o Museu Paulista se voltaram para as questões regionais, dedicando-se o primeiro aos produtos amazônicos e o segundo à representação da história natural da América do Sul, com ênfase em São Paulo<sup>72</sup>. Seguiam porém, modelos teóricos europeus e norte-americanos.

Um bom museu de história natural deveria ter salas repletas de armários com as coleções organizadas cientificamente, gabinetes para estudos e preparação dos espécimes e laboratórios onde fosse possível descobrir as propriedades dos materiais e seus possíveis usos econômicos.

Neste contexto, os museus brasileiros estavam entre o museu ideal e a realidade política, cultural e *científica* do país do século XIX, a começar pela falta de pessoal capacitado e o pouco interesse que estas instituições despertavam ao poder público, o que resultava em recursos irrisórios dispensados para tais empreendimentos.

Como visto anteriormente, o Museu Nacional começou a funcionar num aglomerado de casas, com uma incipiente coleção de animais taxidermizados, peles e couros ainda por montar e algumas exsiccatas. Havia ainda um gabinete de mineralogia e em 1821 foi também instalado no edifício uma coleção de máquinas agrícolas e industriais pertencente à Associação Auxiliadora da Indústria Nacional, que também passou a ocupar um salão onde realizava suas reuniões<sup>73</sup>. Em 1824 foi ainda criado no edifício um laboratório químico para atender às pesquisas de interesse do Império, principalmente sobre a descoberta de produtos combustíveis.

Manda S. M. o Imperador, (...) participar ao Diretor do Museu Nacional, que lhe foi presente o seu Ofício de 9 de Novembro

---

<sup>72</sup> SÃO PAULO (Província). Decreto nº 249 de 26 de julho de 1894. Aprova o Regulamento do Museu do Estado, para execução da Lei nº 200 de 29 de agosto de 1893. In: **Leis de São Paulo**. São Paulo: 1894.

<sup>73</sup> Cf. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, p. 92 (15/09/1821) e p. 1 (06/10/1830)



próximos passado, no qual mostra as vantagens práticas, que possam resultar a Nação, do estabelecimento de um Laboratório Químico nesta Corte (...). Tem resolvido que o edifício do Laboratório se faça no mesmo terreno do Museu, por baixo dos novos salões, que se estão fazendo, como já foi proposto pelo mencionado Diretor.<sup>74</sup>

Basicamente o pavimento superior abrigava o museu, com a coleção de animais, plantas e o gabinete de mineralogia. O pavimento inferior, que sofria com forte umidade em sua maior extensão, exigindo reformas para poder ser melhor aproveitado, abrigava a coleção de máquinas, a sala de reuniões da Sociedade Auxiliadora e o laboratório químico do Império, ou seja, departamentos não ligados às atividades do museu e que apenas estavam *abrigados no edifício do museu*. Na realidade, para o público, o museu consistia numa pequena exposição de animais empalhados, plantas secas, minerais organizados em gabinete e diversas máquinas agrícolas e industriais, talvez a parte mais interessante a ser visitada.

Era este o cenário interno do Museu Nacional até 1842, quando, em função do aumento expressivo das coleções, um novo Regulamento<sup>75</sup> criou no museu quatro seções dando a cada uma um Diretor e conseqüentemente dividindo o museu em *espaços de poder*. Em 1848, por exemplo, a Seção de Botânica foi transferida para o pavimento inferior, numa sala úmida, por *falta de espaço*, enquanto o gabinete de mineralogia se manteve no pavimento superior<sup>76</sup>. No mesmo ano temos notícias da existência de uma sala no pavimento superior que abrigava a biblioteca e a secretaria do museu<sup>77</sup>.

Em 1847 também foi transferido para o museu um Gabinete de Física composto basicamente de aparelhos para experiências elétricas<sup>78</sup>, que foi alocado no pavimento térreo, como todos os elementos que ocupavam o edifício do museu mas não necessariamente estavam relacionados às atividades museais. As únicas referências que encontramos relativa ao funcionamento deste laboratório, foram algumas *conferências fotoelétricas* realizadas no museu em 1852, que apresentavam os resultados das experiências ali desenvolvidas<sup>79</sup>, o que demonstra que o laboratório encontrava-se em

---

<sup>74</sup> **Império do Brasil. Diário Fluminense**, Rio de Janeiro, p. 603 (21/12/1824).

<sup>75</sup> Cf. BRASIL. Regulamento nº 123 de 3 de Fevereiro de 1842. Dá ao Museu Nacional uma organização acomodada à melhor classificação, e conservação dos objetos. **Coleção das Leis do Império do Brasil**. Tomo 5º, Parte 2ª, Seção 10ª. Rio de Janeiro: 1842. p. 143.

<sup>76</sup> Cf. BURLAMAQUI, Frederico Leopoldo Cezar. Breve História do Museu Nacional. **Gazeta Oficial do Império do Brasil**. Rio de Janeiro, p.3, (27/05/1848). p. 1

<sup>77</sup> Cf. Idem Ibidem, p. 3.

<sup>78</sup> Cf. **Brasil. Ministério do Império**. Rio de Janeiro, p. 15-17 e BURLAMAQUI, 1848, *op. cit.*, p. 1-3.

<sup>79</sup> Cf. **Correio Mercantil**, Rio de Janeiro, p. 1 (21/02/1852).

funcionamento, provavelmente sob a reponsabilidade de algum professor externo ao museu.

Já o Laboratório Químico foi transferido em 1849 para um prédio construído no fundo do terreno do museu<sup>80</sup> e, além das análises de amostras de minerais e outros produtos naturais que eram realizadas pelos funcionários do museu a pedido do governo ou de particulares, passou a fazer exposições públicas de medicina legal e forense, sob a responsabilidade do médico Francisco Ferreira de Abreu<sup>81</sup> que havia solicitado o uso do laboratório para tal atividade.

Aos poucos o pavimento superior teve todas as suas salas ocupadas pelas respectivas seções onde, em armários de madeira com portas e laterais de vidro, eram expostos todos os objetos do museu que se encontravam abertos ao público. Desta forma, a visitação iniciava-se pelo andar superior, cujo acesso era feito por duas escadarias existentes nos vestíbulos das entradas do museu, localizadas na face voltada para o Campo de Santana.<sup>82</sup>

O pavimento inferior foi aos poucos ocupado com o depósito do laboratório de química – incluindo as inúmeras amostras de minerais que eram levadas ao museu para análise –, o gabinete e depósito de botânica, além da sala de máquinas e do salão usados pela Sociedade Auxiliadora. Segundo Emílio Maia,

Desde que o conselho administrativo entrou em função, o museu passou por verdadeira revolução. Muitos dos seus produtos mudam de coleções, indo de umas para outras salas conforme a melhor conveniência das novas seções. Todo o edifício em breve concerta-se e pinta-se de novo, alargando-se algumas salas, preparando-se o pavimento inferior para receber a seção botânica e máquinas, e mudando-se a entrada geral. Todos estes arranjos, produzindo além de outras vantagens uma extensíssima sala do andar de cima para onde veio toda a seção do Sr. Porto-Alegre [Seção de Numismática, Artes liberais, Arqueologia, Usos e Costumes das Nações Modernas], obrigam a fazer-se grande número de armários, maiores e mais espaçosos.<sup>83</sup>

Em 1862 o periódico *Archivo Municipal* publicou uma série de textos sobre várias instituições do Rio de Janeiro com o título “Pequeno Panorama” de autoria de

---

<sup>80</sup> Cf. **Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial**, Rio de Janeiro, pp. 69-70 (1851).

<sup>81</sup> Cf. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, p. 1 (24/09/1850)

<sup>82</sup> Cf. AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de. **O Rio de Janeiro, sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades**. Volume 2. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1877.

<sup>83</sup> MAIA, Emílio Joaquim da Silva. Esboço histórico do museu nacional, servindo de introdução a trabalhos sobre as principais espécies zoológicas do mesmo estabelecimento. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, p. 3, (30/06/1852). p.2.

Moreira de Azevedo<sup>84</sup>. Os números IV e V da publicação seriada se dedicaram ao Museu Nacional. A descrição minuciosa permite-nos observar detalhes internos do museu, ou pelo menos de sua parte visitável. No andar superior, um dos salões, ocupado pela seção de mineralogia, tinha o forro decorado onde “lê-se no teto os nomes de 20 mineralogistas havendo entre esses os de dois brasileiros: José Bonifácio de Andrada e Silva e o abade Correa da Serra”<sup>85</sup>. Os dois maiores salões, sendo um em cada pavimento, abrigavam a coleção zoológica, chegando uma só vitrine a contar com mais de cinquenta símios.

O texto de Moreira de Azevedo é extenso e detalhado, do qual apresentaremos apenas um resumo. Uma visita ao museu começava pela entrada esquerda do edifício e, após contemplar uma gaiola contendo uma jiboia viva, subia-se uma escada em cujo mezanino havia habitado por muitos anos uma águia viva – também engaiolada –, não mais encontrada ali em 1862. Ao chegar no pavimento superior, entrava-se pelo gabinete de mineralogia dedicado a São Paulo e Minas Gerais. A visita continuava na seguinte sequência: sala de Antiguidades de Pompéia, sala da coleção de medalhas, sala do Egito, sala da seção de numismática (que continha também o acervo histórico, com pinturas, objetos de arte, etc.), sala de botânica. Neste ponto era necessário retomar o percurso para o outro lado da edificação e era visitado o salão de mineralogia (cujo teto era decorado), um outro gabinete de mineralogia dedicado ao Brasil e por fim o salão de zoologia, que era o maior de todos. Deste salão chegava-se à biblioteca e à secretaria do museu. A visita continuava no andar inferior em apenas um salão que continha fósseis e exemplares teratológicos.<sup>86</sup>

A única área não visitável do pavimento superior era a casa do diretor, localizada após a sala de botânica. Já no pavimento inferior, nesta época, funcionavam alguns depósitos de materiais de consumo e precárias oficinas onde os espécimes eram montados para serem expostos.

Em meados da década de 1870, após diversas solicitações do diretor do museu sobre a necessidade de ocupar os salões onde estavam as máquinas da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional e onde eram realizadas suas reuniões há mais de

---

<sup>84</sup> AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de. Pequeno Panorama. In: **Arquivo Municipal**. Rio de Janeiro, p. 2-4 (27/11/1862 e 04/12/1862)

<sup>85</sup> Idem, *Ibidem*.

<sup>86</sup> Cf. AZEVEDO, 1862, op. Cit.

cinquenta anos, o museu finalmente recuperou estes espaços<sup>87</sup> e instalou neles “espaçosos gabinetes para laboratórios”<sup>88</sup>.

Como pudemos observar, até o início da década de 1880 foi priorizada a montagem anatômica dos espécimes para exposição segundo critérios de classificação científica. Com exceção do gabinete de mineralogia – cuja criação, na verdade, antecede o próprio museu – e do laboratório químico – voltado mais para os interesses do governo do que para o próprio trabalho interno do museu – os espaços para gabinetes e laboratórios só foram priorizados na década de 1870, uma vez que primeiro foram organizadas no pavimento superior as salas expositivas, separadas por seções que atendiam muito mais as necessidades e ambições de cada seção. Ou seja, não se priorizava a pesquisa científica e sim os aspectos museológicos da instituição, sendo as pesquisas realizadas voltadas para a identificação das espécies, seus hábitos, locais de ocorrência e outras informações que permitissem o seu correto posicionamento nas estantes e vitrines e o preenchimento adequados dos *rótulos* (etiquetas expositivas) e textos dos catálogos. Enfim, tratava-se do que hoje chamaríamos de pesquisa museológica e não, *científica*.

No ano de 1882, Ladislau Netto promoveu no museu a famosa Exposição Antropológica da qual trataremos no capítulo seguinte. Para sua realização foi necessário esvaziar boa parte do pavimento superior, tendo cada seção suas coleções recolhidas aos respectivos gabinetes ou realocadas em outras salas do edifício. Ao término desta, o museu havia recolhido um imenso acervo etnográfico e arqueológico; a exposição também havia proporcionado algumas experiências inovadoras nos modos de expor os objetos e juntava-se a isso as novas tendências da museologia internacional, como por exemplo a separação entre coleções científicas e coleções preparadas para exposição pública. Todos estes fatores resultaram numa diferente distribuição espacial interna do museu, apesar do espaço físico cada vez mais exíguo para as atividades desejadas.

Com a mudança do Museu Nacional para o edifício da Quinta da Boa Vista, novos espaços internos puderam ser implantados, trazendo outra dinâmica para as atividades do museu. É interessante comparar o decreto que reorganizou o Museu

---

<sup>87</sup> Cf. **Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial**, Rio de Janeiro, p. 398 (1875).

<sup>88</sup> Cf. **Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial**, Rio de Janeiro, pp. 415-416 (1876).

Nacional em 1890<sup>89</sup> com o que o reorganiza em 1892<sup>90</sup>, momento em que era então transferido para sua nova sede. No primeiro, poucas modificações foram feitas com relação ao então existente; já no segundo, quando foi contemplado um espaço maior, diversos novos setores – principalmente laboratórios e setores de pesquisa – foram criados. Cabe ressaltar que em 1890 houve a previsão de 21 funcionários, quando em 1892, a previsão subiu para 52.

A partir da existência de um espaço mais amplo, das novas tendências da museologia internacional e do suporte financeiro mais generoso por parte do governo, o Museu Nacional pode investir realmente em pesquisas científicas, tendência que foi se acentuando nas primeiras décadas do século XX.

Interessante ainda observar que a partir de 1892 desaparece a seção de *Numismática e Artes Liberais, Arqueologia, Usos e Costumes das Nações Modernas*, que foi substituída pela de *Antropologia, Etnologia e Arqueologia*. Esta mudança não só reflete uma nova concepção de alguns ramos da ciência – como a Antropologia – mas também demonstra uma especialização do Museu Nacional que passou a priorizar suas coleções científicas em detrimento dos acervos históricos e artísticos, que na década de 1920 foram, em sua maior parte, definitivamente transferidos ao Museu Histórico Nacional.

O aprofundamento dos campos científicos e a consequente definição de laboratórios, gabinetes e salas de exposições individualizadas iria, ao longo do século XX, inverter a lógica de ocupação espacial interna de seu edifício; se ao longo do século XIX, o museu conviveu com um aglomerado de salas, às quais tentava dar uma noção de unidade, no século XX o museu se tornou um único corpo físico – o palácio da Quinta da Boa Vista –, desmembrado em unidades de pesquisa científicas independentes.

O Museu Goeldi em seus primeiros anos ocupou diversos espaços, desde a casa alugada pela Associação Filomática em 1867, passando para as salas do Liceu Paraense em 1869 (sendo o museu ali inaugurado em 1871), ocupando por um ano uma casa na estrada de Nazaré e retornando para o edifício do Liceu em 1873, onde ocupou uma sala

---

<sup>89</sup> BRASIL. Decreto nº 379-A de 08 de maio de 1890. Reorganiza o Museu Nacional. **Coleção das Leis do Brasil**. Volume 1, Fascículo V. Rio de Janeiro: 1890. P. 912.

<sup>90</sup> BRASIL. Decreto nº 1.179 de 26 de dezembro de 1892. Dá novo regulamento ao Museu Nacional. **Coleção das Leis do Brasil**. Volume 1. Rio de Janeiro: 1892. P. 1.119.

até 1890 quando seu acervo foi transferido para a Biblioteca Pública, sendo alocado num imóvel na rua São João (atual João Diogo).

Sobre este período poucas informações conseguimos acerca dos espaços internos do museu. O prédio do antigo Liceu Paraense ainda existe – abrigando o atual Colégio Paes de Carvalho –, mas o seu interior foi totalmente reformulado não sendo possível identificar os espaços outrora ocupados pelo museu. Sabe-se apenas que em 1871 o mesmo foi inaugurado no *salão do colégio*, provavelmente um espaço expositivo único, que devia abrigar também a mesa de trabalho do diretor e ser usado tanto para o estudo quanto preparação dos espécimes. Segundo Nelson Sanjad,

O museu não era apenas uma “miniatura”, como afirmou Correia de Freitas, mas também um mostruário sem nenhum arranjo científico. Espécimes mal conservados e acondicionados, outros tantos não classificados, dispostos sem a ordem que a sistemática demandava – um retrato que certamente espelhava falta de direção científica e as sucessivas mudanças que o museu sofreu desde 1871.<sup>91</sup>

A partir de 1894, com a contratação de Emílio Goeldi, o museu teria uma nova concepção espacial, sendo em 1895 transferido para o terreno de uma rocinha na periferia da cidade. Como vimos, o museu cresceria muito mais no terreno do que dentro de edificação principal da rocinha, que mantém até hoje sua volumetria quase original. Nelson Sanjad observa que,

Em agosto de 1895, Goeldi concluiu a transferência do museu para sua nova sede e deu início a uma série de obras (...). Essas obras se prolongariam por mais de oito anos, concentradas principalmente na exposição e no acondicionamento do acervo; na preparação do jardim zoológico e do horto botânico; na instalação de oficinas e laboratórios; e na construção ou reforma de moradias para os funcionários do museu.<sup>92</sup>

Emílio Goeldi pretendia dar um caráter científico à instituição<sup>93</sup> e neste sentido os espaços do museu deveriam ser antes de tudo, funcionais. Era preciso estudar animais e plantas em suas diferentes fases de desenvolvimento e para isso, um horto botânico e um zoológico eram muito mais eficientes do que as salas de exposições, que ficavam reservadas aos espécimes conservados e aos acervos arqueológicos e etnográficos.

Desta forma construíam-se oficinas, lago, viveiros, enfim, diversas edificações deslocadas do edifício central, onde funcionavam, além da exposição de objetos

---

<sup>91</sup> SANJAD, 2010, op. cit., p. 87.

<sup>92</sup> Idem, Ibidem, p. 186.

<sup>93</sup> Como defende Nelson Sanjad (op. cit.), o modelo seguido por Goeldi na rocinha era a de uma *colônia agrícola*.

inanimados, uns poucos gabinetes e laboratórios que não exigiam complexos equipamentos.

Nestas partes edificadas, como observa Nelson Sanjad, havia uma forte preocupação estética. Transcrevo um trecho em que o autor resume variados projetos arquitetônicos de Emílio Goeldi, em sua maioria executados.

A ‘estética’ era, para Goeldi, uma questão relevante. Por esse motivo, logo após a aquisição dos terrenos o diretor promovia a transformação do espaço, ou melhor, sua europeização. Dessa maneira nasceram o jardim zoológico e o horto botânico, cujo traçado, elementos arquitetônicos, viveiros e recantos remetiam diretamente a paisagens e monumentos europeus (...). Ali, apenas vegetais e animais eram amazônicos; o restante, Europa transplantada. Por exemplo, as residências e os laboratórios foram construídos em estilo enxaimel; o lago para as aves aquáticas recebeu a forma do Lago Maggiore (Itália), com cobertura de arame encomendada em Paris (...), por sua vez, o lago para a vitória-régia foi construído com a “forma do Mar Negro, na Rússia meridional, havendo necessidade de escolher uma forma que oferecesse largura e espaço suficiente”; finalmente, a obra-prima seria a torre de observações astronômicas e meteorológicas, que se tivesse sido construída seria “uma cópia diminuta da Torre Eiffel”.<sup>94</sup>

Apesar do estilo eclético e inusitado do lugar, houve uma séria preocupação com a montagem de laboratórios e contratação de pesquisadores que, ao longo do século XX, transformaram o museu num centro de pesquisas científicas sobre o bioma amazônico.

Observamos que neste modelo complexo, original para o final do século XIX, coexistiam três diferentes espaços dentro do Museu Goeldi. O primeiro era destinado a visitação pública, composto por objetos em sua maioria arqueológicos e etnográficos, localizados dentro do prédio principal da rocinha, formando um mostruário. O segundo espaço era exclusivo dos funcionários, formado por gabinetes e laboratórios adequados para pesquisas aprofundadas.

Havia no entanto um terceiro espaço híbrido, composto pelo horto botânico, viveiros e jaulas onde tanto a população quanto os funcionários poderiam usufruir, cada um com seus objetivos específicos. Como observa Nelson Sanjad,

O exemplo do Museu Paraense – com suas salas de exposição, laboratórios, jardim zoológico e horto botânico – é bastante ilustrativo de como os museus do século XIX conceberam o espaço de maneira a viabilizar sua dupla função, educar e investigar.<sup>95</sup>

Neste sentido, enquanto instituição museal, o Museu Goeldi atingia satisfatoriamente seu objetivo. A produção do conhecimento científico enriquecia o

---

<sup>94</sup> SANJAD, 2010, op. cit., p. 188.

<sup>95</sup> Idem Ibidem, p. 191.

acervo ampliando-lhe os sentidos que poderiam então ser melhor explorados nas iniciativas educacionais. Estas, não envolviam nenhuma oficina pedagógica ou palestra teórica, mas eram apreendidas de forma democrática através de um simples passeio com boa dose de curiosidade pelos elementos arquitetônicos europeizados e repletos de plantas e animais amazônicos que poderiam ser observados em seus *hábitos naturais*<sup>96</sup>. Desde modo, o conhecimento das riquezas naturais locais era ainda complementado com uma pequena dose de erudição europeia.

Em Curitiba, quando o Museu Paranaense foi inaugurado, em 1876, ocupava apenas uma das duas salas a ele destinadas do antigo edifício do mercado que havia sido reedificado<sup>97</sup>. A distribuição interna do museu era simples: uma porta central com uma sala para cada lado onde todo o acervo recebido era disposto em vitrines. As ampliações e reformas realizadas até o ano de 1900 referiam-se à manutenção e ampliação das duas salas, à aquisição de mais expositores e à reforma dos mesmos, sempre com o objetivo de abrigar o crescente acervo.

De certa forma a estética também era importante e em 1880 encontramos no jornal *Dezenove de Dezembro* a notícia de que “O Visconde de Guarapuava, pusera à disposição do diretor do museu paranaense a quantia de 500\$ que deve ser aplicada ao embelezamento interno do mesmo museu.”<sup>98</sup>

Pelo regulamento publicado em dezembro de 1882<sup>99</sup>, haveria no Museu Paranaense quatro seções: uma de antropologia, zoologia e paleontologia animal; uma de botânica em geral e paleontologia vegetal; uma de mineralogia e geologia; e uma de arqueologia, etnografia e numismática. Para cuidar de todas elas haveria um diretor, um secretário e um porteiro. Quatro seções, três funcionários e duas salas com muitas vitrines repletas de objetos era ao que se resumia o Museu Paranaense.

Em 1884, no evento de reabertura do museu após algumas obras e reordenação do acervo, o *Dezenove de Dezembro* elogiava a “boa ordem, metódica distribuição e classificação dos objetos”<sup>100</sup>.

A notícia sobre a mudança de endereço no ano de 1900 revelou ainda a existência de alguns animais vivos e enjaulados no quintal do museu, situação que não

---

<sup>96</sup> Se é que se pode considerar que animais em cativeiro mantêm seus hábitos naturais.

<sup>97</sup> Cf. **Dezenove de Dezembro**, Curitiba, p. 2 (20/09/1876).

<sup>98</sup> **Dezenove de Dezembro**, Curitiba, p. 1 (22/11/1880).

<sup>99</sup> PARANÁ (Província). Ato nº 393 de 30 de dezembro de 1882. Dando Regulamento ao Museu Paranaense. In: **Dezenove de Dezembro**. Curitiba, p. 1, (05/01/1883).

<sup>100</sup> **Dezenove de Dezembro**, Curitiba, p. 3 (11/03/1884).



mais se observava em 1913 quando o museu passou a ocupar o antigo salão Tivoli, como vimos.

Em toda esta trajetória, observamos a concepção de museu como salas ocupadas por vitrines com objetos organizados e *classificados*. Como o acervo foi aos poucos se tornando majoritariamente artístico e histórico, não houve a necessidade de se criar laboratórios de preparação de espécimes ou a organização de gabinetes como os de mineralogia ou os herbários. Bastavam salas onde os objetos pudessem ser estudados até o limite de se poder preencher a etiqueta e a explicação do catálogo, o que poderia ser feito em uma mesa dentro da própria sala de exposição. A organização de reservas técnicas e a seleção de objetos para a construção de narrativas expositivas só seriam experimentadas no Museu Paraense décadas depois.

Um museu que teve curta existência mas do qual dispomos de bom volume de informações sobre sua estrutura interna, é o Museu Botânico do Amazonas<sup>101</sup>. Sua história, que durou menos de uma década, pode ser dividida em dois edifícios. No primeiro, adquirido especificamente para servir como museu e laboratório, contava com dois pavimentos. No pavimento superior encontravam-se os objetos expostos da Seção Etnográfica e no inferior a exposição da Seção de Botânica, o Gabinete de Botânica e o Laboratório de Química.

A separação entre os dois pavimentos demonstrava o tratamento dado a cada uma das coleções do museu. Os objetos etnográficos seriam apenas recolhidos e organizados para registro, enquanto que os espécimes botânicos seriam ainda preparados, estudados, expostos e também submetidos a análises químicas com finalidades diversas. O laboratório por sua vez, não se dedicaria exclusivamente a estudos botânicos, servindo ao governo nas mais diversas análises solicitadas.

Num segundo momento, quando o museu foi transferido para o edifício do Liceu Amazonense, foi organizado em dois pavimentos. No pavimento superior ocupou seis salas e uma varanda. A entrada do museu era feita por uma secretaria tendo à esquerda um salão servindo de diretoria e biblioteca e à direita iniciava-se a visita propriamente dita ao museu, sendo a primeira sala dedicada à seção de arqueologia, a segunda à seção de etnologia e a terceira à seção de botânica que por sua vez dava acesso a uma sala dedicada à preparação dos espécimes. Havia ainda um depósito e a grande varanda

---

<sup>101</sup> Cf. PORTO, 1891, op. cit.

envidraçada, decorada com toras de madeira e objetos indígenas. Todas as salas dispunham de vitrines com as coleções, mesas e equipamentos (como microscópios por exemplo) para a pesquisa dos materiais no próprio local. Eram lugares de exposição mas também de estudo e pesquisa.

No pavimento inferior, ocupando uma área maior do que a do próprio museu, foi montado o laboratório químico com quatro amplos salões repletos de equipamentos, instrumentos e produtos, além de um laboratório fotográfico<sup>102</sup>.

Mediante esta rápida descrição, algumas observações podem ser feitas. Na primeira organização do museu havia uma separação entre os acervos botânicos e etnográficos, sendo que os primeiros estavam associados a um gabinete e um laboratório. Como demonstra o próprio nome de museu, a coleção principal seria a de botânica, mas cabe observar que uma coleção de exsicatas era bem menos atraente de ser exposta e visitada do que uma coleção de objetos etnográficos. De certa forma, mantinha-se no pavimento superior a parte *visitável* do museu e no pavimento inferior a parte *científica*.

O mesmo modelo foi transportado para o edifício do Liceu onde no pavimento superior funcionava o museu e no inferior o laboratório, inacessível ao público. Para dar um caráter mais *científico* ao museu, foram colocados mesas e instrumentos que permitiam estudos dentro das próprias salas expositivas. Interessante destacar ainda a existência de objetos semelhantes dentro das vitrines das salas de exposição e dispostos na varanda a título de *decoreção*. Que critérios teriam levado a tais escolhas? O que podemos observar é a adoção de princípios e conceitos museológicos, talvez não explícitos naquele momento, mas já presentes no fazer museal.

O Museu Paulista, em sua monumentalidade escondia a pequena dimensão de seu espaço útil. Cabe aqui lembrar que o edifício foi construído para ser um monumento e não um museu espaçoso; desta forma a grandiosidade da altura do pé-direito não encontrava equivalência na metragem quadrada interna das salas.

O que mais ainda é a lamentar, é que o edifício não tem muito espaço, contando com a fachada de 123 metros, apenas 13 de fundo, levando ainda as galerias abertas e o vestíbulo a metade do lugar disponível.<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> Cf. VASCONCELOS, José Vicente Meira de. O Museu Botânico do Amazonas. In: **Diário de Belém**, Belém, p. 2 (04/02/1886).

<sup>103</sup> IHERING, 1895, op. cit., p. 26

A estrutura do edifício era composta por um corpo central, pelo qual se tinha acesso à escadaria que conduzia ao pavimento superior e às duas galerias laterais do pavimento inferior. No final de cada galeria existia uma espécie de torre que também dava acesso ao pavimento superior por meio de uma escada (que ocupava a área útil da sala). Atrás da escadaria principal existiam ainda duas salas em cada pavimento. Metade das galerias era composta por uma grande varanda aberta e os dois pavimentos seguiam praticamente o mesmo traçado.

A distribuição de espaços feita por Hermann von Ihering destinava todo o andar superior para a exposição das coleções, tendo cada uma delas a sua respectiva sala. Havia ainda a Sala de Honra, com o quadro de Pedro Américo, *Brado da Independência*, espaço este reservado no monumento para a celebração da independência nacional.

No pavimento inferior estavam localizados os diversos laboratórios, oficinas, depósitos de materiais, a sala do diretor, a biblioteca e as salas que abrigavam as *coleções de estudo*, ou seja, a parte do acervo não exposta<sup>104</sup>.

Assim é que o primeiro andar [pavimento superior] chega por ora para as coleções expostas, mas não oferece o espaço necessário para o desenvolvimento futuro das coleções. O que porém neste sentido corrige muito o defeito mencionado, é a separação das coleções de estudo e das que são expostas. É esta a razão porque provavelmente por muitos anos poderá correr o serviço sem embarço.<sup>105</sup>

Este novo método de organização de museu era mencionado por Hermann von Ihering incansavelmente, não só para mostrar o quanto ele estava atualizado com relação ao fazer museológico internacional (principalmente com relação às teorias de George Goode<sup>106</sup> sobre gestão de Museus), mas também para esclarecer ao leigo o motivo de parecer tão pobre o acervo do Museu Paulista mediante tão poucos espécimes expostos.

Pela organização de Hermann von Ihering, o museu se dividia em áreas de trabalho e áreas de exposição, sendo estas últimas separadas em salas do museu e salas

---

<sup>104</sup> Não se tratava exatamente de Reservas Técnicas no sentido que entendemos hoje, uma vez que a ideia de Hermann von Ihering era guardar ali as duplicatas e os objetos mal preparados que haviam sido substituídos por outros mais belos e colocados na sala de exposição; seria mais um local de guarda de sobras de acervos que, se não mais serviam para serem expostos, ainda eram importantes para a realização de pesquisas científicas.

<sup>105</sup> IHERING, 1895, op. cit., p. 29.

<sup>106</sup> GOODE, George Brown. *The Principles of Museum Administration*. In: MUSEUMS ASSOCIATION. **Report of Proceedings with the papers read at the Sixth Annual General Meeting**. Londres: Dulau and Co., 1895. p. 69-148.

do monumento (as que abrigavam o quadro alusivo à Independência e duas outras com objetos históricos civis e militares<sup>107</sup>).

Em 1917, assumiu a direção do museu Affonso Taunay com a missão de preparar o monumento – e conseqüentemente o museu – para as comemorações do centenário da independência. Começou neste momento a construção de uma narrativa histórica que envolvia desde a escolha dos principais personagens da história de Brasil até a definição do espaço interno do monumento, onde cada um teria o seu respectivo retrato pintado. Como observa Ana Brefe,

Sem dúvida alguma, a construção de um novo universo estético foi o grande suporte de Taunay na composição histórica do museu, pois foi, sobretudo no rearranjo estético de todas as salas, galerias, peristilo, escadaria, salão de honra que a inflexão imposta pelo novo diretor, em relação à gestão anterior, se materializou e pode ser amplamente notada até mesmo pelo espectador mais desatento. São as imagens e a forma que reconstruíram o espaço e o dotaram de sentido.<sup>108</sup>

Aos poucos os acervos de história natural foram perdendo espaço numa tendência crescente de narrativa histórica que se expressava não só na ocupação das salas, como também no próprio corpo do edifício, que ganhou uma nova decoração em pinturas parietais, quadros e esculturas alusivas à história da independência e do Brasil. Com Affonso Taunay, o próprio monumento passou a ser o museu.

Chama-nos a atenção, nos processos de ocupação interna dos museus citados, alguns pontos de convergência. Um deles é o fato das coleções expostas ocuparem o pavimento superior – situação não encontrada apenas no Museu Goeldi e no Museu Paranaense, cujas edificações ocupadas até 1920 tinham apenas um pavimento. Há certamente uma justificativa técnica para tal decisão que era a maior umidade existente no pavimento inferior – prejudicial às coleções – e o próprio peso dos equipamentos, mobiliários e materiais depositados. Mas a umidade também não seria prejudicial aos laboratórios e gabinetes? Esta escolha do melhor lugar do edifício para as coleções expostas revela a valorização espacial do aspecto museal da instituição, muitas vezes em detrimento do aspecto científico.

Mas do que *produzir ciência*, os museus se preocupavam em mostrar esta produção e isso era feito através das coleções expostas e das publicações. As coleções expostas, no entanto, tinham um alcance mais amplo, uma vez que eram visitadas tanto

---

<sup>107</sup> Cf. IHERING, 1895, op. cit., p. 26.

<sup>108</sup> BREFE, 2005, op. cit., p. 102.

por leigos quanto por naturalistas estrangeiros. Podemos ainda dividir a categoria dos leigos em dois grupos: uma parte da população, cuja frequência proporcionava ao museu fartas estatísticas de visitação, contribuindo para convencer as instâncias de governo da sua finalidade educacional; e os membros de uma elite econômica e do poder público, que mesmo sem terem profundos conhecimentos das ciências naturais, sabiam admirar um museu limpo e bem ordenado como sinônimo de civilização e progresso, cujo reconhecimento resultaria em maior apoio à instituição.

Já os naturalistas estrangeiros, tinham as coleções expostas como medida da qualidade do trabalho desenvolvido pelo museu. Era uma forma do diretor conseguir o seu reconhecimento e a conseqüente inserção pessoal no universo científico internacional.

No caso do Museu Botânico do Amazonas, o forte peso que tinha a proposta de sua constituição – como centro de pesquisa da flora amazônica – criou espaços híbridos, onde as vitrines de objetos expostos eram colocadas ao lado de mesas de estudo dotadas de equipamentos científicos. Continuava a haver no pavimento inferior o laboratório químico, destinado a pesquisas de outra natureza.

Outro fato importante foi a preocupação com a *decoreza* do museu que observamos no Museu Paranaense e depois com mais ênfase no Museu Paulista na fase da gestão de Affonso Taunay<sup>109</sup>. Nota-se que a preocupação estética estava mais associada aos museus de acervos históricos. Nestes era possível compor cenários e ambientações, enfeitar paredes e mesmo usar os espaços para compor discursos históricos através de pinturas e esculturas encomendadas para aquele fim.

Já os acervos de história natural exigiam maior *rigor científico*, devendo ser apresentados organizados e classificados, livres de qualquer método de interpretação; no máximo eram expostos nos chamados *quadros ecológicos*, ou seja, um conjunto de animais e plantas característico de um bioma, com os espécimes taxidermizados ou reproduzidos em cera em cenas prováveis de interação (como um animal atacando outro, ou dentro de um ninho com seus respectivos ovos). No Brasil, devido à inexistência de bons taxidermistas em número suficiente para atender aos museus, estes quadros ecológicos foram pouco explorados<sup>110</sup>.

---

<sup>109</sup> Cf. BREFE, 2005, op. cit., p. 103.

<sup>110</sup> Sobre os quadros ecológicos ver: RIBEIRO, Alípio de Miranda. Os processos de Taxidermia e o Museu Nacional do Rio de Janeiro. In: **Archivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro**. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Oficinas Tipográficas da Papelaria Macedo, 1915.

## Museu como espaço relacional

O edifício do museu, apesar de nem sempre ser uma edificação característica, aos poucos se tornava uma referência nos núcleos urbanos. Sendo um endereço conhecido, mesmo que não frequentado, era usado como ponto de referência para as mais diversas atividades sociais. As fontes consultadas nos mostraram diferentes aproximações entre a população e os museus.

O Museu Nacional era referenciado tanto pela população quanto pelas instâncias do poder público. Sendo o Campo de Santana um local de grandes festas religiosas, civis e militares, muitas vezes era necessário desviar o trânsito para realiza-las e assim encontramos informes como:

Nos dias 14, 15 e 16 do corrente, as gondolas e diligências que fazem ponto no largo de S. Francisco de Paula, estacionarão: as da carreira do Andarahy, Catumbi, S. Cristóvão, Caju e Rio Comprido, no campo da Aclamação, junto ao Museu.<sup>111</sup>

Dentre as referências populares encontramos anúncios de vendas de produtos, aluguel de escravos ou local de encontro que davam como referência a proximidade do museu, como o publicado em 1848 pelo *Diário do Rio de Janeiro*: “Aluga-se uma perfeita ama de leite; no Campo de Santana pegado ao museu n. 10.”<sup>112</sup>

O mesmo tipo de proximidade, observamos no Museu Paranaense, como exemplificado pelo anúncio de uma nova padaria: “Nova padaria e confeitaria. Este estabelecimento, ultimamente aberto na travessa do Museu, acha-se habilitado para servir ao público, por preços módicos”<sup>113</sup>. Observa-se neste caso, que aquele que não conhecesse o endereço do museu, jamais encontraria a padaria, mas seu proprietário estava seguro de que a referência à edificação era mais eficiente do que o próprio nome da rua.

Com relação ao Museu Goeldi em sua primeira fase, não pudemos constatar tal relação, uma vez que o mesmo se manteve durante muitos anos dentro do edifício do Liceu Paraense, sendo este tomado como referência pela população. Quando houve a mudança de endereço para a rocinha, o museu passou a ser uma referência enquanto local de passeio, distante do centro urbano – era necessário ir ao museu.

---

<sup>111</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, p. 4 (13/04/1870)

<sup>112</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, p. 4 (14/12/1848)

<sup>113</sup> *Dezenove de Dezembro*, Curitiba, p. 4 (29/07/1884)

O mesmo ocorreu com o Museu Paulista que, deslocado do centro da cidade, exigia que o visitante para lá se dirigisse em bondes. Semelhante situação ocorreu também com o Museu Nacional com a sua transferência para a Quinta da Boa Vista, exigindo o deslocamento da população para visitá-lo.

É certo que com o crescimento urbano todos eles foram envolvidos pela cidade e começaram a ser referenciados nas indicações de lugar de comércios, residências, etc., mas isso só ocorreria depois da década de 1920, portanto fora do recorte temporal aqui adotado.

O que podemos observar é que os museus tinham um lugar conhecido pela população, fosse no centro urbano ou num local afastado; era possível frequentar espaços próximos ao museu ou então se deslocar até eles. Em qualquer dos casos, o lugar do museu era tão conhecido quanto o lugar da igreja ou da escola – ou de sua própria casa.

O segundo ponto que gostaríamos de abordar refere-se aos usos que se fazia dos espaços do museu. Como vimos anteriormente, haviam salas de exposição, laboratórios, gabinetes, auditórios para conferências, enfim uma série de espaços voltados para as atividades museológicas. Mas entre as atividades museais encontrávamos ainda diversos espaços do edifício nos quais eram realizadas atividades estranhas à função primordial da instituição.

Algumas destas atividades estavam de certa forma relacionadas à ciência, como o estabelecimento da Sociedade Auxiliadora da Industria Nacional em salões do Museu Nacional; outras associavam a noção de museu à de erudição, educação, lazer ou beneficência.

Na década de 1860 por exemplo, o Museu Nacional abrigava as reuniões e atividades das seguintes instituições: Sociedade Auxiliadora da Industria Nacional, Sociedade Velosiana, Sociedade Literária, Ginásio Brasileiro, Sociedade de Beneficência Brasileira, Arcádia Literária e Sociedade Propagadora das Artes<sup>114</sup>. Além destas instituições, as aulas de fagote e corne inglês para rapazes do Conservatório Nacional de Música também eram realizadas numa de suas salas<sup>115</sup>, situação esta que se

---

<sup>114</sup> Cf. **Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial**, Rio de Janeiro, período 1851-1876; **Correio da Tarde**, Rio de Janeiro, p. 1, (26/09/1850); **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, p. 2 (30/06/1852); e **Correio Mercantil**. Rio de Janeiro, p. 2 (14/09/1857);

<sup>115</sup> Cf. **Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial**, Rio de Janeiro, período 1851-1876; e **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, p. 2 (10/05/1857).

manteve até o início da década de 1880 quando, por questões de espaço, foi aos poucos sendo impedida a realização de tais atividades.

O Museu Paranaense por sua vez, abria-se não só para as atividades da Associação Paranaense de Aclimação que deu origem ao museu, como também para fins culturais, sociais, políticos e econômicos. Nele aconteciam distribuições de sementes para agricultores, votação nas eleições, extração de loterias com as mais diversas finalidades, reuniões do Clube Literário, e apresentações musicais, dentre outros<sup>116</sup>.

Entre os anos de 1880 e 1881 o museu realizou diversos bailes em homenagem a personalidades curitibanas e um para o próprio Imperador, quando em visita à cidade. Houve ainda uma comemoração natalina, quando foi montada uma enorme árvore de natal que ficou aberta à visitação pública e um baile à fantasia no carnaval de 1881<sup>117</sup>. Talvez estes eventos expliquem a naturalidade com que foi conduzida a transferência do museu em 1913 para um local anteriormente ocupado por um salão de eventos sociais.

Podemos observar que o edifício do museu, na medida em que não era construído especificamente para este fim, estava apto para abrigar diversas outras atividades, geralmente ligadas às instituições às quais estavam subordinadas, ou atividades ligadas a aspectos culturais e sociais. Pelo que pudemos observar, havia por parte dos próprios diretores o incentivo a tais atividades, desde que fossem somadas às atividades do museu. Quando o diretor do Museu Nacional pressionou pela saída da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional do edifício do museu, o argumento usado não foi pela incompatibilidade da atividade, mas sim pela urgente necessidade de espaço.

Enfim, estes museus, em sua relação com o cotidiano das cidades assumiram formas peculiares que se por um lado seguiam os modelos internacionais, por outro lado se abasileiraram incorporando a instância social. Ousaria dizer que tais experiências de apropriação física da instituição museu neste período, lançaria as primeiras sementes do que um século depois seria o apogeu dos museus enquanto centros culturais.

---

<sup>116</sup> Cf. **Dezenove de Dezembro**. Curitiba, p. 4 (06/05/1876); p. 1 (27/08/1885); p. 3 (12/05/1877); e p. 2 (13/07/1881).

<sup>117</sup> Cf. **Dezenove de Dezembro**. Curitiba, p. 3 (01/06/1880); p. 3 (14/12/1881); p. 3 (22/12/1880); e p. 4 (26/02/1881).



Até aqui tratamos os museus em seus aspectos físicos, palpáveis, materiais, ou seja, suas coleções e edificações. Com o objetivo de não perder o foco do tema, propositalmente deixamos de lado as ideias, as pessoas, as sutilezas do cotidiano destes museus, onde muitas decisões e ações resultaram de conceitos pré-concebidos, mas também, de reações passionais. O próximo capítulo tentará explorar um pouco deste universo imaterial das sensibilidades, das ideias e do fazer museológico da época, para além das coleções e edifícios.

## **CAPÍTULO 4 – Para além das coleções e edifícios**

Como visto nos capítulos anteriores, os museus do século XIX e início do século XX operavam antes de tudo com elementos materiais, compostos em última instância por suas coleções e dentro dos seus edifícios. As coleções e os edifícios sofreram mutações ao longo do tempo, seja através das ações de aquisição e descarte de acervos, seja através das mudanças, expansões ou readequações de seus espaços físicos, e foram elas que garantiram a permanência da instituição Museu ao longo dos séculos.

Mas, para além de coleções guardadas em edifícios, os museus desenvolveram atividades que deram sentido aos objetos colecionados, transformando espécimes e artefatos em objetos musealizados.

O que pretendemos discutir neste capítulo são os diversos usos dos acervos e edifícios no contexto museal do século XIX e início do século XX, mostrando os processos de musealização aos quais foram submetidas tanto as coleções de história natural quanto as de história nacional.

### **Entre cientistas e profissionais de museus**

Quando nos debruçamos sobre a história dos museus no Brasil, em especial no período que abrange o século XIX, nos depararmos com alguns personagens presentes nos documentos por longos anos, sendo muitas vezes seus nomes adotados pelos próprios arquivos, para caracterizar coleções e fundos. Em sua maioria foram diretores dos museus no período e suas biografias são amplamente conhecidas, incluindo episódios de intrigas e disputas de poder que refletiram diretamente no fazer museológico. Além disso, muitos deles transitaram entre os diversos museus, o que nos permite compreender a adoção de algumas práticas semelhantes em instituições diferentes, que corresponderia ao início de uma disseminação e padronização do fazer museológico.

Alguns se dedicaram ao trabalho museal por simples diletantismo, não dependendo dos salários e gratificações para sobreviver, enquanto outros fizeram do museu o seu sustento e de sua família. Mas quem eram estes homens – e mulheres – que escolhiam este ofício?

Não seria pertinente aqui detalhar suas biografias, uma vez que o tema já foi amplamente explorado por vários autores<sup>1</sup>, mas consideramos importante destacar alguns dados relativos a origem e formação desses primeiros *profissionais de museus*.

No Museu Nacional destacaremos quatro dos principais diretores entre 1850 e 1920. O primeiro neste período foi Frederico Burlamaqui. Nascido no Piauí, era militar, botânico, mineralogista e escritor; atuava como professor de mineralogia na Escola Militar quando em 1847, aos 44 anos de idade, assumiu a direção do museu, permanecendo no cargo até o seu falecimento em 1866<sup>2</sup>.

Foi substituído por Freire Alemão, nascido no Rio de Janeiro. Médico de formação e naturalista, sendo ainda professor na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro e médico da Câmara Imperial, um cargo que o aproximava da esfera política do Império. Assumiu a direção do museu aos 69 anos de idade e permaneceu no cargo até o seu falecimento quatro anos depois.<sup>3</sup>

Em seguida, assumiu a direção do Museu Nacional, Ladislau Netto, alagoano e doutor em Ciências Naturais pela Sorbone, contando 36 anos de idade em 1874. Exerceu este cargo até 1892 quando precisou se afastar por grave problema de saúde, vindo a falecer em seguida.<sup>4</sup>

Em 1895 assumiu a direção do museu, João Batista de Lacerda, com 49 anos de idade, funcionário da instituição desde 1876. Nascido no Rio de Janeiro era médico por formação e manteve-se no cargo de diretor até o seu falecimento em 1915.<sup>5</sup>

Podemos observar nesta sequência de diretores do Museu Nacional o fato de todos serem brasileiros e terem se mantido no cargo até o falecimento ou impossibilidade total de trabalhar. Os dois primeiros eram professores e acumularam a função de diretor do Museu, somando uma pequena gratificação pelo serviço em suas remunerações originais. O único com formação específica em Ciências Naturais era Ladislau Netto, sendo os demais, um militar e dois médicos. A formação em medicina

---

<sup>1</sup> Diversas biografias podem ser encontradas nas publicações dos museus, como boletim e revistas na forma de obituário e nas seguintes obras já citadas: CUNHA, 1989; ALVES, 2001; BREFE, 2005; CARNEIRO, 2001; CRISPINO, 2006; DUARTE, 2010; GUALTIERI, 2000; LOPES, 2009; e SANJAD, 2010.

<sup>2</sup> Cf. MUSEU NACIONAL, Seção de Museologia. **Os Diretores do Museu Nacional**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

<sup>3</sup> Cf. Idem, *Ibidem*.

<sup>4</sup> Cf. Idem, *Ibidem*.

<sup>5</sup> Cf. MUSEU NACIONAL, 2008, *op. cit.* e DUARTE, Regina Horta. **A Biologia militante. O Museu Nacional, especialização científica, divulgação do conhecimento e práticas políticas no Brasil (1926-1945)**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

prevaleceria por muitos anos do século XX como sendo a da maioria dos diretores do Museu Nacional.

No mesmo período, no Pará, o Museu Goeldi adotou um perfil bem distinto de profissionais. O primeiro diretor do museu foi Ferreira Pena, nascido em Minas Gerais, em 1818. Chegou em Belém em 1858 para assumir o cargo de Secretário de Governo da Província do Pará e assim se aproximou do trabalho de viajantes naturalistas, tornando-se um deles, como autodidata. Em 1871, aos 53 anos de idade, foi nomeado bibliotecário da Biblioteca Pública, a qual estava subordinada à coleção da Sociedade Filomática (que o próprio Ferreira Pena havia ajudado a formar anos antes), sendo ele então encarregado de transformá-la em museu. Deixou o cargo no ano seguinte, na mesma época em que se tornou membro correspondente do Museu Nacional, vindo a reassumi-lo entre 1882 e 1888.<sup>6</sup>

Como já mencionado nos capítulos anteriores, o museu foi extinto em 1888, sendo reorganizado apenas em 1894, quando assumiu a direção do mesmo, Emílio Goeldi. Nascido na Suíça, onde se tornou doutor em zoologia, chegou ao Brasil na década de 1880 para trabalhar no Museu Nacional, cargo em que se manteve até o fim do império. Em 1894, aos 35 anos, assumiu a direção do Museu que posteriormente tomaria o seu nome, permanecendo no cargo até 1907, quando retornou à sua terra natal.<sup>7</sup>

Emílio Goeldi foi substituído na direção do museu pelo seu assistente Jacques Huber, também suíço, formado em Ciências Naturais com especialização em botânica, que veio para o Brasil em 1895 para trabalhar no próprio museu a convite do então diretor. Jacques Huber assumiu a direção do mesmo em 1907, aos 40 anos de idade e se manteve no cargo até sua morte em 1914.<sup>8</sup>

A sucessora de Jacques Huber foi Emília Snethlage. Nascida na Prússia, em 1868, cursou História Natural na Universidade de Berlim especializando-se em ornitologia, em 1905, mesmo ano em que se mudou para Belém a convite de Emílio Goeldi para trabalhar no museu. Assumiu a direção em 1914, aos 46 anos de idade, mas

---

<sup>6</sup> Cf. CUNHA, Osvaldo Rodrigues da. **Talento e atitude: estudos biográficos do Museu Emílio Goeldi**, Vol. I. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1989.

<sup>7</sup> Cf. SANJAD, Nelson. **A Coruja de Minerva. O Museu Paraense entre o Império e a República (1866-1907)**. Brasília: Ibram, 2010.

<sup>8</sup> Cf. CUNHA, Osvaldo Rodrigues da. Jacques Huber (1867-1914). In: **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, Vol. 4, nº 3. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2009, pp 489-502.

em razão da primeira guerra mundial e pela sua origem alemã, teve que ser afastada do cargo entre os anos de 1917 e 1919. Em 1922 transferiu-se para o Museu Nacional, atuando como viajante naturalista até seu falecimento em 1929.<sup>9</sup>

Como podemos observar, no Museu Goeldi, em sua etapa inicial, a escolha de Ferreira Pena estava associada ao fato deste ter algum conhecimento sobre história natural e ao mesmo tempo estar exercendo a atividade de bibliotecário, ou seja, se sabia organizar livros e se interessava por história natural, seria capaz de organizar um museu.

Já na segunda fase do Museu Goeldi, houve o predomínio de profissionais estrangeiros, com formação específica em ciências naturais. Cabe ressaltar que Emílio Goeldi já se encontrava no Brasil, e além de sua formação específica na área, tinha também experiência adquirida no Museu Nacional. O governo do Pará não foi buscá-lo na Europa; aproveitou que havia um profissional capacitado e disponível no país para contratá-lo. Mas, em seguida, o próprio Emílio Goeldi se incumbiu de completar sua equipe, aí sim, com profissionais estrangeiros com os quais mantinha contato.

No Paraná, o primeiro responsável pelo museu foi Ermelino de Leão, magistrado nascido em 1834 em Paranaguá e envolvido com a política da província. Desde 1876 colaborou com a organização do Museu Paranaense, sendo nomeado seu diretor em 1882, aos 48 anos de idade, cargo no qual se manteve até o seu falecimento.<sup>10</sup>

Foi sucedido por Romário Martins, paranaense nascido em 1874, de origem humilde, que interrompeu seus estudos aos 15 anos de idade para trabalhar num jornal. Interessado em história, tornou-se jornalista e político, tendo sido deputado estadual por diversos mandatos. Assumiu a direção do museu em 1902, com 28 anos de idade e permaneceu no cargo até 1927. Seu envolvimento com a história paranaense e o museu levou-o a ser conhecido como líder do *paranismo*.<sup>11</sup>

Um magistrado e um jornalista, nascidos na própria província, ambos envolvidos com a política paranaense, conduziram o museu no seu primeiro meio século de

---

<sup>9</sup> Cf. SANJAD, Nelson; SNETHLAGE, Rotger Michael; JUNGHANS, Miriam; OREN, David Conway. Emília Snethlage (1868-1929): um inédito relato de viagem ao rio Tocantins e o obituário de Emil-Heinrich Snethlage. In: **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**, Vol. 8, nº 1. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2013, pp 195-221; e JUNGHANS, Miriam. Emília Snethlage (1868-1929): uma naturalista alemã na Amazônia. In: **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**. Vol. 15. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, 2008.

<sup>10</sup> Cf. FERNANDES, José Loureiro. **Museu Paranaense. Resenha Histórica 1876-1936**. Curitiba: Museu Paranaense, 1936.

<sup>11</sup> Cf. CARNEIRO, Cintia Maria Sant'Ana Braga. **O Museu Paranaense e Romário Martins: a busca de uma identidade para o Paraná 1902 a 1928**. Dissertação de Mestrado. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2001.

existência. Se Ermelino de Leão havia dado um caráter histórico ao museu – ainda que este não tivesse sido o seu desejo inicial quando fundou o museu da Sociedade de Aclimação –, Romário Martins reforçou este caráter transformando-o num museu histórico, como se mantém até hoje.

No Museu Paulista, o primeiro diretor foi o alemão naturalizado brasileiro Hermann von Ihering, nascido em 1850. Formado em medicina e especializado em zoologia, chegou ao Brasil em 1880 e trabalhou até 1891 para o Museu Nacional, apesar de manter residência no sul do país. Em 1894 assumiu a direção do Museu Paulista aos 44 anos de idade, cargo no qual se manteve até 1916, quando se desligou do museu em meio a forte crise institucional.<sup>12</sup>

Hermann von Ihering foi sucedido por Affonso Taunay, nascido em Santa Catarina em 1876, oriundo de uma família de barões do café. Era engenheiro civil de formação, mas seu envolvimento com o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro levou-o a seguir a carreira de historiador e romancista. Assumiu a direção do Museu Paulista em 1917 aos 41 anos de idade e aos poucos transformou a instituição num museu histórico.<sup>13</sup>

Diferente dos museus anteriormente mencionados, houve, no Museu Paulista, uma clara ruptura entre as duas direções. Em que pese as substanciais justificativas já analisadas nos capítulos anteriores (como a difícil relação entre o monumento da Independência e a finalidade científica da instituição), o perfil dos diretores em cada período foi bem distinto. Cabe lembrar ainda que a escolha de Affonso Taunay se deu num contexto de preparação para as comemorações do centenário da independência, ou seja, de uma efeméride histórica que necessariamente exigia do monumento um posicionamento mais adequado neste sentido. Hermann von Ihering, por sua vez, cumpria as determinações legais de sua época, pelas quais no monumento da independência deveria ser criada uma instituição científica.

---

<sup>12</sup> Cf. ALVES, Ana Maria de Alencar. **O Ipiranga Apropriado. Ciência, Política e Poder. O Museu Paulista 1893-1922**. São Paulo: Humanitas/USP, 2001; BREFE, Ana Cláudia Fonseca. **O Museu Paulista. Afonso de Taunay e a memória nacional 1917-1945**. São Paulo: Editora UNESP e Museu Paulista, 2005; LOPES, Maria Margaret; FIGUEIRÔA, Sílvia Fernanda de Mendonça. A criação do Museu Paulista na correspondência de Hermann von Ihering (1850-1930). In: **Anais do Museu Paulista**. Nova Série, Vol. 10/11. São Paulo: o Museu, 2002/2003.

<sup>13</sup> Cf. BREFE, 2005, op. cit.

Observando o conjunto dos museus analisados e seus primeiros diretores, vemos que, com exceção do Museu Paulista, mantiveram estes o mesmo perfil de formação profissional na nomeação dos seus diretores. No Museu Nacional predominou a formação em ciências biológicas e não foi por acaso que o período de maior atividade da instituição se deu na gestão de Ladislau Netto, cuja formação em ciências naturais permitiu-lhe uma visão mais ampla do museu e das atividades museais da época. O resultado foi a ampliação das coleções etnológicas, antropológicas (até então voltadas apenas para a antropologia física e a anatomia comparada) e arqueológicas, que ainda eram deficitárias. Traçava-se no entanto uma linha de continuidade entre as gestões.

O mesmo aconteceu no Museu Goeldi, onde os três primeiros diretores do período republicano eram estrangeiros e tinham em comum a formação em ciências naturais na Europa. Outra situação que contribuiu para a continuidade de gestão foi o fato de Jacques Huber e Emília Snethlage terem sido funcionários do museu antes de assumir a direção do mesmo.

No Museu Paranaense a situação também foi de continuidade, com dois diretores sucessivos voltados para a área das ciências humanas, permitindo à instituição se afirmar como um museu histórico, situação não prevista a princípio, quando foi criada a Sociedade de Aclimação que deu origem a este. O que observamos neste caso foi uma forte influência de seus primeiros diretores na formação das coleções e na tipologia do museu.

Já no Museu Paulista, a ruptura observada criou uma descontinuidade de gestão que resultou em última instância na existência de dois museus distintos, sendo aos poucos o museu de história natural sobreposto por outro, neste caso, de história nacional e paulista.

Observamos ainda que dos doze diretores citados, sete deles assumiram a direção do museu com idade entre 40 e 49 anos, ou seja, já haviam exercido outras atividades profissionais – nem sempre relacionadas ao campo museal – antes de se tornarem gestores em seus respectivos museus.

Cabe ressaltar ainda que apenas Emília Snethlage, tinha uma pequena experiência anterior em trabalhos em museus na Europa quando foi contratada para o Museu Goeldi. Hermann von Ihering e Emílio Goeldi, antes de assumir a direção respectivamente no Museu Paulista e no Museu Goeldi, haviam trabalhado no Museu Nacional, onde tomaram contato pela primeira vez com as atividades museais. Ladislau

Netto, João Batista de Lacerda e Jacques Huber já tinham experiências adquiridas nos próprios museus onde trabalhavam antes de assumir a direção, mas nenhuma experiência prévia quando foram contratados pelos respectivos museus. Os demais assumiram a direção sem nenhuma experiência no campo museal. Como então conduziram uma gestão eficiente?

Havia, em certa medida, um modelo a ser seguido, que era o Museu Nacional. Este serviria como parâmetro para a organização dos demais, mesmo no caso do Museu Paranaense que cedo transformou-se em museu histórico. Este último, ao ser criado, previa uma divisão em seções bem próxima do modelo do Museu Nacional, mesmo que na prática as aquisições feitas mostrassem um sensível desequilíbrio no número de exemplares, como veremos mais adiante, ou seja, adotou-se um modelo externo à realidade museal paranaense, mas que era o modelo tido como um padrão a ser seguido.

Como foi destacado, tanto Emílio Goeldi quanto Hermann von Ihering haviam trabalhado no Museu Nacional onde puderam observar as decisões bem sucedidas e os problemas existentes, e usaram destas experiências para construir cada um o seu modelo de gestão nos novos museus que iriam constituir.

Muitas vezes alguns posicionamentos refletiam um claro desejo de oposição, como observa Nelson Sanjad no caso da decisão de Emílio Goeldi de não contratar um chefe para a seção de etnologia, arqueologia e antropologia do museu. Segundo Nelson Sanjad,

A decisão também invertia a situação que Goeldi conhecera no Museu Nacional, onde Ladislau Netto foi acusado de preterir as ciências naturais em benefício das humanas. A decisão era, portanto, política, mal justificada no próprio Regulamento quando o diretor insinuou que o pouco desenvolvimento da seção não justificava a contratação de um chefe.<sup>14</sup>

No Museu Paulista, Hermann von Ihering buscava declaradamente nos escritos de George Goode um modelo de museu mais moderno em contraposição ao Museu Nacional, que ele criticava sempre que possível nas entrelinhas.

Seja-me permitido, congratular-me com sua excelência [o presidente do Estado] por ter criado um Museu sobre bases científicas, como até agora no Brasil não existiu. (...)

O que mais me está satisfazendo na atual instalação do Museu é a separação das coleções expostas e das coleções de estudo: as experiências feitas neste sentido nos grandes Museus da Europa e dos

---

<sup>14</sup> SANJAD, 2010, op. cit., p. 184.



Estados Unidos demonstram a inconveniência de cansar o público com a exposição de objetos em demasia.<sup>15</sup>

Apesar desta aparente negação do modelo do Museu Nacional, este continuava sendo a referência mais próxima para a construção de novos modelos museais.

O quadro de funcionários dos museus pesquisados era composto geralmente por um diretor geral, alguns diretores ou chefes de seções (nos casos em que o museu tinha suas coleções assim divididas), um ou mais secretários que cuidavam da secretaria propriamente dita e da contabilidade, um bibliotecário e alguns preparadores que eram responsáveis pela secagem das exsiccatas e taxidermia dos animais, bem como pela organização dos minerais ou moedas em mostruários. Havia ainda a figura do porteiro, guarda ou zelador que era o responsável pelo fluxo de pessoas no edifício, sua segurança, manutenção e por vezes também cuidava da contabilidade. Em alguns casos, como no Museu Paulista, o cargo de zelador chegava a ser mais valorizado que o dos preparadores – dos quais eram exigidos conhecimentos práticos específicos, como por exemplo os trabalhos de taxidermia – por ser ele o responsável por tudo que acontecia ou deixava de acontecer no museu.<sup>16</sup>

Em certa medida, todos os museus tinham ainda despesas com naturalistas viajantes que, apesar de na maioria dos casos, não serem funcionários do museu – eram em geral estrangeiros a serviço de seus museus de origem – estabeleciam contratos com estes para, em trocas de alguma remuneração, também coletar para os museus brasileiros.

Apesar de parecer à primeira vista uma equipe voltada para o aspecto puramente científico do acervo, a preocupação com a musealização dos objetos estava presente em todas as etapas. A curadoria do acervo e os critérios de aquisição eram tarefas do diretor e dos chefes de seções; em seguida o material era preparado: os animais eram colocados em vidros com álcool ou tinham suas peles e esqueletos tratados para que não se deteriorassem. Até a década de 1880 eram quase todos montados anatomicamente, recebendo olhos de vidro e sendo apresentados ao público em posições as mais “naturais” possíveis, num esforço museográfico de torná-los didáticos. Desta forma

---

<sup>15</sup> IHERING, Hermann von. Museu do Estado. In: **Revista do Museu Paulista**. São Paulo: Tipografia a Vapor de Hennies e Irmãos, v. 1, 1895, p. 18-25.

<sup>16</sup> De acordo com a Lei nº 200 de 29 de agosto de 1893, o Zelador receberia uma remuneração 6:000\$000 enquanto o Preparador receberia apenas 4:800\$000. Cf. SÃO PAULO (Estado). Lei nº 200 de 29 de agosto de 1893. Autoriza o governo a reorganizar o Museu do Estado. In: **Diário Oficial do Estado de São Paulo**. São Paulo, p. 1 (01/09/1893).

estavam contempladas a necessidade de conservação dos objetos e a preocupação com a estética expográfica dos mesmos. Ou seja, eram práticas que consistiam em atividades museológicas inerentes a qualquer acervo.

Antes de receber as etiquetas ou ser contemplado no catálogo, o objeto passava por exaustivo estudo de zoólogos, botânicos ou mineralogistas sendo classificados cientificamente, ou seja, passavam pelo processo de pesquisa do objeto ao qual eram agregadas informações como sua origem, contexto da aquisição, entre outras informações relevantes e necessárias à musealização de qualquer objeto.

Eram portanto atividades bem específicas de serem realizadas, o que exigia um quadro de funcionários especializados, cuja formação não era oferecida por nenhuma instituição de ensino no Brasil. Em sua grande maioria, os funcionários dos museus não dispunham de nenhum conhecimento prévio ao serem contratados, e, como consequência, a preparação para o trabalho em museus se dava dentro dos próprios museus. Ou seja, havia um conhecimento museológico específico, a ser passado de geração para geração.

Neste sentido diversos esforços foram feitos. Em 1870, Ladislau Netto, então diretor da Seção de Botânica e Agricultura do Museu Nacional, sugeria uma solução para o problema da falta de mão-de-obra especializada:

Cada vez mais é sensível a falta de preparadores e de auxiliares no serviço deste Museu. (...)

Para destruir todos estes inconvenientes, lembrei-me de que, se nos fosse permitido escolher dentre os menores do Arsenal de Marinha ou da Guerra uns três indivíduos inteligentes e que, por índole ou hábitos, mais aptos nos parecessem as ocupações do Museu, fora possível formar assim uma classe de profissionais, todos práticos, como são os preparadores e coletores de história natural, classe desconhecida ainda no país.

De muitos vultos preeminentes nas ciências sabemos nós que eles não brotou (sic.) de outra maneira a vocação e o gênio. A prática precedeu-lhes a teoria como aos rudimentos da língua vernácula, na puerícia, precede a fala na infância.

Descendo, porém, aos benefícios mais positivos que disso nos hão de provir basta-me-á lembrar a V. Ex<sup>a</sup> que não temos um só preparador nesta capital de quem lancemos mão se nos faltarem os dois que temos atualmente.

Com eles aprenderão os menores a que aludo; servindo-me desde já de auxiliares nas minhas excursões de exploração, cujos aprazíveis

exercícios não deixarão de ser para eles encantadores entretenimentos.<sup>17</sup>

Seria uma formação prática, de caráter técnico, que poderia despertar a vocação científica de alguns jovens, esta sim de nível hierárquico mais elevado. Ladislau Netto deixava ainda clara a intenção de transmitir conhecimentos às futuras gerações, o que garantiria a continuidade dos trabalhos realizados no âmbito museal.

No Museu Paranaense, com a saída de Ermelino de Leão, não havia outro funcionário que o substituísse com conhecimentos suficientes a respeito do trabalho em museus. Neste sentido é interessante observar a colocação do então deputado provincial Generoso Marques a respeito da contratação de pessoal para o Museu Paranaense em 1887 que, de acordo com as informações, se encontrava coberto de poeira e sem os objetos catalogados:

É preciso que digamos a verdade, que não encareçamos tanto o que é nosso: o Museu é objeto de luxo e especialmente no estado em que se acha.

Veja o nobre deputado o homem da ciência capaz de classificar aqueles objetos, de dar-lhes uma existência científica que nos aproveite ao menos para figurarmos como uma província adiantada, e estaremos prontos a consignar a verba necessária para este fim; mas unicamente para conservar aquilo que lá existe, ter um pessoal aparatoso, é despesa inútil; basta que guardemos aqueles objetos até que mãos hábeis possam classifica-los devidamente.

Para conservar esses objetos limpos, o governo tem um pessoal numeroso, pode destacar para o Museu um ou outro empregado.<sup>18</sup>

O discurso do deputado demonstra não só a dificuldade de se conseguir profissionais de museus, como também distingue dois tipos de profissionais: os capazes de classificar os objetos e dar-lhes uma *existência científicas* e os que apenas são capazes de manter o museu limpo. O que fica claro é a existência de um tipo específico de profissional requerido para o trabalho em museus, por sua vez, escasso no mercado.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> NETTO, Ladislau. **Ofício de 20 de dezembro do Diretor da Seção de Botânica e Agricultura ao Diretor do Museu referindo a falta cada vez mais sensível de preparadores e de auxiliares no serviço do museu.** - AMN, Pasta 9 - Documento 63 (20/12/1870)

<sup>18</sup> SANTOS, Generoso Marques dos. Ata da 22ª Sessão Ordinária da Assembleia Provincial. In: **Dezenove de Dezembro**: Curitiba, p. 2 (13/04/1887).

<sup>19</sup> Cabe lembrar que Ermelino de Leão havia deixado o cargo de diretor do museu em 1886 quando se mudou para a Bahia. Retornou em 1892 e assumiu novamente a direção do mesmo, ou seja, apesar do museu ter ficado sob a responsabilidade de outros funcionários neste período, não houve outro profissional que lhe ocupasse a vaga. O mesmo havia ocorrido com Ferreira Penna quando se ausentou por uma década do Museu Goeldi (1872 a 1882) retornando ao mesmo cargo. Igualmente, Emília Snethlage deixou a direção do mesmo museu em 1917, retornando ao mesmo cargo em 1919.

A ideia do Museu Nacional, de formar mão-de-obra desde a adolescência, apareceria também nos anúncios do Museu Goeldi a partir de 1894, mostrando que mesmo duas décadas depois o problema persistia.

MUSEU PARAENSE DE HISTÓRIA NATURAL E ETNOGRAFIA  
- Meninos inteligentes, de bom comportamento e índole sossegada, maiores de 14 anos, que queiram aprender a arte taxidermica e adquirir, durante um tirocínio de alguns anos, os conhecimentos e a habilidade prática necessários a um preparador, podem apresentar-se, acompanhados de seus pais ou tutores, perante esta Diretoria, no edifício do Museu, todos os dias úteis, as 11 horas da manhã, onde serão dadas as necessárias informações.<sup>20</sup>

Com referência a este mesmo anúncio, Nelson Sanjad destaca os nomes de diversos *meninos inteligentes* que se dedicaram ao trabalho no museu por longos anos, exercendo importante papel na consolidação da instituição.

Embora mal-remunerados e ocupando cargos hierárquicos inferiores, esses funcionários não apenas permaneceram longos anos no museu, como também foram responsáveis pela manutenção do acervo depois que os estrangeiros deixaram a instituição. (...) Nos anos de 1907 e 1908, por exemplo, nenhum dos três cargos de preparador de zoologia estava ocupado, mas os dois de ajudantes sim (Sá e Martins), ou seja, os ‘mestres’ não estavam na instituição e os ‘aprendizes’ trabalhavam por eles, sem, contudo, receber por isso.<sup>21</sup>

Independente da valorização de suas reais atividades, começava a se formar um grupo de profissionais capacitados aos trabalhos em museus. Também não foi diferente no caso do Museu Paulista cujo diretor, vendo-se privado de contratar um número maior de funcionários, investiu no treinamento de uma espécie de *mão-de-obra terceirizada*, treinando caçadores para o preparo de espécimes para museus.

Especialmente em nosso Estado conseguimos entrar em relação com um certo número de caçadores que, ensinados pelo nosso preparador já agora nos preparam bons couros ou conservam os animais em álcool e assim constantemente lhes compramos bom material. Naturalmente as espécies mais comuns se repetem frequentemente, de modo que limitamo-nos a fazer a seleção do que julgamos aproveitável para nossas coleções, devolvendo-lhes o resto para a venda na Europa. Tais senhores são: Mathias Wacket na Serra do Mar; Francisco Günther na Ilha de S. Sebastião; Otto Dreher em Franca. Ao Snr. H. Lüderwaldt, que a princípio nos prestava iguais serviços, fazendo caçadas em Itatiaia, já agora conseguimos contratar para o trabalho constante em nossos laboratórios, onde lhe coube em especial o encargo da revisão das coleções entomológicas, preparando o

---

<sup>20</sup> **Diário Oficial do Estado de Pará:** Belém, p. 180 (26/10/1894).

<sup>21</sup> SANJAD, 2010, op. cit., p. 216.

material ainda acumulado e revendo, segundo nossas indicações, a ordem das numerosas famílias de insetos.<sup>22</sup>

É certo que o Museu Paulista sempre foi o mais abastado em recursos para a compra de coleções e exemplares, o que permitiu ao seu diretor estabelecer esta parceria com seus *fornecedores*; mas cabe ressaltar a atuação do museu na formação de profissionais capacitados a preparar bons espécimes não só para o Museu Paulista, como também para o mercado internacional de coleções museais ou privadas. Além disso, mantinha um grupo de profissionais talentosos, aptos a serem contratados pelo museu, logo que houvesse vagas, como foi o caso citado acima.

Observamos que a formação de profissionais de museus teve início dentro das próprias instituições, uma vez que não haviam cursos no país que atendessem a tal demanda. Era uma formação de caráter prático e auxiliar às atividades dos cientistas, hierarquicamente inferior, mas que em tese permitiria uma certa ascensão profissional.

Neste sentido o trabalho museal ficava a cargo tanto de cientistas quanto de preparadores. Os primeiros vinham de formações distintas, como médicos, juristas e até mesmo cientistas naturais (em sua maioria estrangeiros), adaptando seus conhecimentos ao campo museal; os outros aprenderiam o ofício dentro do próprio museu, sendo uma opção para adolescentes de baixa renda, obrigados a trabalhar desde cedo.

Este modelo de uma formação pragmática dentro dos próprios museus seria adotado em 1932 pelo Museu Histórico Nacional na organização de um “Curso de Museus”<sup>23</sup> voltado para a formação dos então *conservadores de museus*<sup>24</sup>, ou mais tarde, dos *museologistas*, como passaram a ser chamados estes profissionais. Em que pese a profissão ter atingido um status social superior, a atividade exercida era em tese bem próxima da dos preparadores nos museus de ciências naturais. Envolveria a preservação e conservação dos objetos bem como os estudos e catalogação dos mesmos. Se, nos museus de ciências naturais, os preparadores precisavam conhecer os gêneros e as famílias de plantas e animais com precisão, nos museus históricos precisariam conhecer heráldica, artes decorativas e outros aspectos que lhes permitissem classificar

---

<sup>22</sup> IHERING, Rodolpho von. O Museu Paulista nos anos de 1903 a 1905. In: **Revista do Museu Paulista**. São Paulo: Tipografia Cardozo, Filho & Cia., v. 7, 1907, p. 09.

<sup>23</sup> Cf. BRASIL. Decreto nº 21.129 de 07 de março de 1932. Cria no Museu Histórico Nacional o “Curso de Museus”. Rio de Janeiro: 1932. Artigo 1º.

<sup>24</sup> Cf. BRASIL. Decreto-Lei nº 6.689 de 13 de julho de 1944. Dispõe sobre a organização do Curso de Museus, no Ministério da Educação e Saúde, e dá outras providências. Rio de Janeiro: 1944. Artigo 2º.

os objetos por períodos e regiões; afinal não há um objeto histórico ou artístico sem tempo e espaço de criação.

O que pretendemos deixar claro é, em primeiro lugar, que a formação específica de profissionais para o campo museal teve início dentro dos próprios museus de ciências naturais, e que isso antecedeu a criação do *Curso de Museus* organizado pelo Museu Histórico Nacional.

Em segundo lugar, gostaríamos de destacar que nos museus da segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX já havia a noção da necessidade de um tipo específico de trabalho inerente à atividade museológica. Portanto, em que pese os museus deste período serem instituições científicas (ou pelo menos terem esta pretensão), eram principalmente instituições museais, realizando todas as atividades museológicas que ainda hoje caracterizam um museu como tal.

### **Museus dentro do museu**

Pierre-Yves Lacour, referindo-se ao Museu de História Natural de Paris no início do século XIX lembra que,

El Muséum representa, al mismo tiempo, un lugar donde se juntan los objetos y un espacio donde estos se distribuyen. (...) En el seno de este centro de reunión del mundo natural, los objetos son distribuidos espacialmente según un orden provisorio y siempre artificial.<sup>25</sup>

Este ordenamento artificial era passível de ser alterado tanto pelo avanço das pesquisas científicas, quanto das inovações museológicas. Novos sistemas de classificação das espécies, sempre considerados mais modernos ou atualizados, exigiam rearranjos das coleções nos armários e vitrines<sup>26</sup>; por outro lado, como veremos adiante, o aprimoramento das experiências museais deu origem às exposições temporárias temáticas que traziam a novidade de diferentes arranjos para antigas coleções.

A atividade de selecionar, juntar, preparar e distribuir objetos no espaço, criando uma ordem e um discurso “provisório e sempre artificial”, era talvez a principal tarefa museológica das instituições museais na segunda metade do século XIX.

---

<sup>25</sup> LACOUR, Pierre-Yves. El gran depósito de la naturaleza. El Muséum Nacional de Historia Natural de París hacia 1800. In: ACHIM, Miruna; PODGORNÝ, Irina (edit.). **Museos al detalle. Colecciones, antigüedades e historia natural, 1790-1870**. Rosario: Prohistoria ediciones, 2013, p. 36.

<sup>26</sup> Cf. LOPES, Maria Margaret. **O Brasil descobre a pesquisa científica. Os museus e as ciências naturais no século XIX**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; Brasília: Editora da UnB, 2009.

Observando os regulamentos adotados por estes museus, identificamos um padrão de distribuição das coleções em seções. Cabe destacar ainda que o modelo de divisão em seções que foi adotado no Brasil pelo Museu Nacional em 1842, copiava o adotado pelos norte-americanos e principalmente europeus, modelo este que precisava ser adaptado à realidade brasileira.

Pelo regulamento nº 123 de 03 de fevereiro de 1842, as coleções do Museu Nacional foram agrupadas em quatro seções, que correspondiam aos reinos animal, vegetal e mineral e ainda incluía uma, destinada aos produtos humanos.

Art. 1º O Museu Nacional desta Corte será dividido em quatro seções:

1ª De Anatomia comparada, e Zoologia.

2ª De Botânica, Agricultura, e Artes mecânicas.

3ª De Mineralogia, Geologia, e Ciências físicas.

4ª De Numismática e Artes liberais; Arqueologia, usos e costumes das nações modernas.

Cada uma destas seções será confiada a um Diretor especial, que poderá ter um ou mais Adjuntos, em relação ao número das subdivisões da respectiva Secção. (...)

Art. 16. A secção de Numismática, e Artes liberais, será encarregada provisoriamente a algum dos Diretores das outras seções. <sup>27</sup>

A divisão deixava claro o aspecto pragmático das pesquisas a serem realizadas e da própria função do museu: a fisiologia humana estava contemplada na anatomia comparada e associada à zoologia, sendo definida como a primeira das seções, que reunindo ossos e principalmente crânios, não só de animais como também de diversas populações tanto indígenas quanto africanas, permitiram o início dos estudos antropométricos que atingiram seu auge na década de 1920, dando origem a diversas teorias sociais que embasaram políticas nacionais.

A segunda seção por sua vez, associava a botânica à agricultura, deixando clara a ideia se desenvolver estudos que permitissem a exploração domesticada dos recursos naturais disponíveis. A mesma tendência aparecia na terceira seção onde a mineralogia e a geologia estavam associadas às ciências físicas que permitiriam a sua melhor exploração.

Todo o restante dos objetos do museu, ou o que não estava contemplado pelos três reinos da natureza, reunia-se na quarta seção, que não possuiria um diretor próprio, ou seja, não seria uma seção prioritária. Cabe ressaltar no entanto, que era a seção que

---

<sup>27</sup> BRASIL. Regulamento nº 123 de 3 de Fevereiro de 1842. Dá ao Museu Nacional uma organização acomodada à melhor classificação, e conservação dos objetos. **Coleção das Leis do Império do Brasil**. Tomo 5º, Parte 2ª, Seção 10ª. Rio de Janeiro: 1842. p. 143.

mais recebia doações da família real, como a coleção egípcia, a coleção pompeiana, objetos pessoais de Dom Pedro I (como o barco chinês de corda) e muitos outros.

A quarta seção, apesar de incluir um volumoso acervo e ocupar importantes salões do edifício do museu, era vista como de menor importância, sendo rebaixada à condição de “seção anexa” em 1876, quando o Museu Nacional foi reorganizado.

Art. 2º Dividir-se-á em três seções:

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

2ª De botânica geral e aplicada, e paleontologia vegetal;

3ª De ciências físicas: mineralogia, geologia e paleontologia geral.

Art. 3º Enquanto se não realizar a criação de estabelecimento especial para o estudo de arqueologia, etnografia e numismática, constituirão estas matérias uma seção anexa ao Museu Nacional.<sup>28</sup>

Observamos ainda nesta reorganização ocorrida em 1876, a inclusão da antropologia junto à zoologia (entendida aqui como antropologia física) e dos estudos paleontológicos em todos os contextos (animal, vegetal e mineral). Tal posição refletia os avanços da ciência, confirmando a tese de que os museus brasileiros, na medida de suas condições, acompanhavam o desenvolvimento científico que ocorria no âmbito internacional.

Em 1871, o projeto de Ferreira Pena para o então Museu Paraense (Museu Goeldi) era mais ambicioso; pretendia criar de imediato três seções que se desdobrariam num total de oito, situação que nunca se consolidou.

Art. 3º. Para a classificação de que trata o § 4, o conselho se organizará em seções científicas, pelas quais serão distribuídos os trabalhos como mais conveniente for.

As seções científicas serão por ora somente as seguintes:

1ª. De mineralogia e de geologia.

2ª. De botânica e zoologia.

3ª. De ciências físicas.

Além destas seções haverá as de Agricultura, Arqueologia, Numismática, Artes liberais e Artes mecânicas, que serão distribuídas pelas três seções.<sup>29</sup>

A organização inicial em três seções seguia em parte o modelo do Museu Nacional, mas reunia numa única os reinos animal e vegetal, deixando a terceira seção reservada às ciências físicas que por sua vez se separava da mineralogia e da geologia. Tal modelo, que não chegou a ter sua efetiva implantação na época, devido às

---

<sup>28</sup> BRASIL. Decreto nº 6.116 de 09 de fevereiro de 1876. Reorganiza o Museu Nacional. **Coleção das Leis do Império do Brasil**. Rio de Janeiro: 1876.

<sup>29</sup> PARÁ (Província). Regulamento Provisório do Museu Paraense. Resolve dar ao mesmo estabelecimento o seguinte Regulamento Provisório. In: **Jornal do Pará**. Belém, p. 1, (07/05/1871)



dificuldades enfrentadas pelo próprio museu, seria retomado como inspiração na década de 1890, para a criação do parque zoobotânico (que reuniria a fauna e flora num único espaço) e da estação meteorológica que se encarregaria dos estudos das ciências físicas, o que justificava a terceira seção dedicada totalmente ao assunto.

Já o regulamento do Museu Paranaense, estabelecido em 1882, praticamente reproduzia o modelo do Museu Nacional, apesar de estabelecer efetivamente a quarta seção (de arqueologia, etnografia e numismática) não a considerando uma “seção anexa”.

Art. 2º. Dividir-se-á em quatro seções:

1ª De antropologia, zoologia e paleontologia animal.

2º De botânica em geral e paleontologia vegetal.

3ª De mineralogia e geologia.

4ª De arqueologia, etnografia e numismática.<sup>30</sup>

A maior importância dada a esta última refletia a adaptação do modelo do Museu Nacional à realidade paranaense e ao próprio objetivo político do museu, não explícito na época de sua inauguração, mas que aos poucos foi se consolidando, transformando-o numa instituição histórica e sintetizadora da cultura local na qual os acervos de artefatos teriam sua importância destacada.

Cabe ressaltar no entanto, que no Museu Paranaense, esta divisão em seções referia-se apenas às coleções, uma vez que o modelo adotado foi o de um único diretor para gerenciar o museu como um todo.

A noção de seção relacionada à coleção também pode ser observada no caso do Museu Botânico do Amazonas. Pelo regulamento de 1884 ficou estabelecido que a finalidade do museu era desenvolver estudos botânicos e químicos da flora local e para isso seriam contratados um botânico e um químico. Mas devido a riqueza da “indústria indígena” da região haveria uma seção etnográfica que ficaria sob a responsabilidade do diretor.

Art. 1º O Museu Botânico do Amazonas é destinado principalmente a estudar botânica e quimicamente a flora da província, e vulgarizar os seus produtos; devendo coligir e ter sob sua guarda os produtos naturais e industriais que visem àquele fim.

Parágrafo único. Estudando a indústria indígena, terá também uma seção etnográfica. (...)

Art. 27. Todos os objetos indígenas, não só os que pertencerem a indústria das tribos da Província, tirados do reino vegetal, como tudo que tenha relação com os seus usos e costumes, serão recolhidos a uma seção especial.

---

<sup>30</sup> PARANÁ (Província). Ato nº 393 de 30 de dezembro de 1882. Dando Regulamento ao Museu Paranaense. In: **Dezenove de Dezembro**. Curitiba, p. 1, (05/01/1883).

Art. 28. Estes objetos serão distribuídos e estudados por ordem geográfica e de tribos, e serão conservados sob a guarda do diretor.<sup>31</sup>

Desta forma havia o acervo do museu e uma coleção separada, que constituía uma única seção. Como se tratava de um museu especializado – dentro do campo da história natural – em botânica, não foram criadas as seções de zoologia nem de mineralogia, mas se mantinha o conteúdo da quarta seção, no modelo do Museu Nacional.

Na década de 1890 diversos museus tiveram seus regulamentos modificados ou atualizados, mas observamos poucas diferenças na organização das seções. No Museu Nacional, pela reforma de 1890, foram mantidas as quatro seções tendo estas as nomenclaturas simplificadas.

Art. 2º O Museu Nacional dividir-se-á em quatro secções:  
1ª De Zoologia, Anatomia e Embriologia comparada;  
2ª De Botânica;  
3ª De Mineralogia, Geologia e Paleontologia;  
4ª De Antropologia, Etnologia e Arqueologia.<sup>32</sup>

Esta mesma divisão foi repetida nos regulamentos subsequentes, aprovados em 1892<sup>33</sup> e em 1899<sup>34</sup>. A única mudança significativa foi referente à Antropologia, que passou da primeira para a quarta seção, ou seja, deixou de contemplar o estudo da antropologia física (que se aproximava do campo da zoologia) para se aproximar das questões sociais e culturais. Tratava-se, no entanto, de um processo de mudança do próprio campo de conhecimento da Antropologia e que a museologia acompanhou. Na prática museal, deixava de abranger ossos e crânios para se dedicar aos artefatos; desta forma, mudava tanto de campo de estudo quanto de tipologia de acervo.

De igual modo, o regulamento do Museu Goeldi, decretado em 1894, passou a incluir as coleções e os estudos etnológicos, arqueológicos e antropológicos e, se os terrenos da rocinha na estrada de Nazaré reuniam animais e plantas, estes constituíam a partir de então diferentes seções, como pode ser observado pelo referido regulamento.

Art. 2º —O Museu Paraense compreenderá quatro secções:

---

<sup>31</sup> AMAZONAS (Província). Regulamento nº 49 de 22 de Janeiro de 1884. O Presidente da Província do Amazonas, usando da atribuição que lhe confere o art. 24 § 4º da Carta de Lei constitucional de 12 de Agosto de 1834, resolve expedir o seguinte: Regulamento para o Museu Botânico do Amazonas. In: VELLOSO. **Contribuições do museu botânico do Amazonas**. Manaus: Tipografia do Jornal do Amazonas, 1888.

<sup>32</sup> BRASIL. Decreto nº 379-A de 08 de maio de 1890. Reorganiza o Museu Nacional. **Coleção das Leis do Brasil**. Volume 1, Fascículo V. Rio de Janeiro: 1890. P. 912.

<sup>33</sup> Cf. BRASIL. Decreto nº 1.179 de 26 de dezembro de 1892. Dá novo regulamento ao Museu Nacional. **Coleção das Leis do Brasil**. Volume 1. Rio de Janeiro: 1892. P. 1.119.

<sup>34</sup> Cf. BRASIL. Decreto nº 3.211, de 11 de fevereiro de 1899. Aprova o regulamento para o Museu Nacional. **Coleção das Leis do Brasil - 1899**. Volume 1. Rio de Janeiro: 1899. P. 109.

- 1<sup>a</sup> —Zoologia e ciências anexas (anatomia e embriologia comparadas)  
2<sup>a</sup> —Botânica e ramos anexas.  
3<sup>a</sup> —Geologia, paleontologia e mineralogia.  
4<sup>a</sup> —Etnologia, arqueologia e antropologia.  
Art. 3<sup>o</sup> —Poderá ter o Museu, como anexos, um Jardim Zoológico, um Horto Botânico e uma ou mais Estações Biológicas no rio Amazonas e na Costa do Atlântico.<sup>35</sup>

O Museu Goeldi dava ênfase à pesquisa, definindo um espaço central – caracterizado como museu e dividido em quatro seções – e áreas deslocadas deste centro onde seria possível o desenvolvimento das pesquisas *in loco*, ou seja, as Estações Biológicas, que serviriam também como regiões fornecedoras dos espécimes que comporiam o acervo do museu.

É importante compreender que tanto o jardim zoológico como o horto botânico funcionavam como parte do museu, ou seja, os animais e plantas eram coletados, catalogados, preservados, conservados e expostos como qualquer outro objeto inanimado, levando em consideração obviamente as especificidades do trato de coleções vivas. Desta forma, animais e plantas vivos eram colecionados e compunham uma parte significativa (senão a mais importante) do acervo do museu.

Entre 1842 – quando foi estabelecida a primeira divisão de um museu em seções no Brasil – e a década de 1890 observamos que o modelo de organização do conhecimento e das coleções em quatro seções, sendo as três primeiras dedicadas aos reinos da natureza e a quarta voltada para a produção humana, foi a base de organização dos museus brasileiros. Como apresentado, mesmo o Museu Paraense que logo se tornou um museu mais voltado para as coleções de cunho histórico, manteve por várias décadas esta estrutura.

Uma exceção a este modelo foi o Museu Paulista; este reunia várias condições para apresentar uma configuração interna diversa. Em primeiro lugar, pretendia ser um museu científico mas ocupava um monumento histórico de grande significado; em segundo lugar, tinha como núcleo original algumas coleções privadas que não haviam sido subdivididas em seções nem sequer por “reinos da natureza”; por último, seu primeiro diretor era aberto às novidades museológicas, buscando sempre reinventar o seu conceito de museu, apoiando-se em modelos norte-americanos, que naquele

---

<sup>35</sup> PARÁ (Estado). Decreto de 02 de julho de 1894. Regulamento do Museu Paraense. In: **Boletim do Museu Paraense de História Natural e Etnografia**. Vol. 1, nº 1. Belém: Tipografia de Alfredo Silva & C<sup>a</sup>, 1894, p. 22-27.

momento já haviam desenvolvido diferentes formas de arranjos internos para os diversos setores de um museu<sup>36</sup>.

Na prática, em 1894, Hermann von Ihering dividiu o acervo em coleções seguindo os reinos animal, vegetal e mineral, separando em grupos, por exemplo, os mamíferos, as aves, os moluscos, os insetos, como em qualquer outro museu, mas organizando-os em coleções independentes, ou seja, não reunidas em seções. Num modelo próximo ao adotado pelo Museu Botânico do Amazonas, foi criada em 1893 uma única seção que abrangeria tudo que não pertencesse aos três reinos da natureza, que no caso do Museu Paulista eram os “objetos históricos” propriamente ditos, em especial os relacionados à independência do país, comemorada pelo próprio edifício que abrigava o museu.

Artigo 3.º - Além das coleções de ciências naturais: – zoologia, botânica, mineralogia, etc., – haverá no Museu uma secção destinada à História Nacional e especialmente dedicada a colecionar e arquivar documentos relativos ao período de nossa independência política.<sup>37</sup>

Nos primeiros anos, os objetos históricos dividiram e disputaram espaço com os espécimes de história natural, exceto no grande salão do pavimento superior que abrigava o quadro de Pedro Américo alusivo à independência política do país. Podemos dizer que Hermann von Ihering novamente cumpria o estabelecido em lei, ou seja, “coleccionava e arquivava os objetos históricos”, sem no entanto dar-lhes a devida atenção de pesquisa e organização que era dispensada ao restante do acervo. Cabe ressaltar, no entanto, que segundo previa o artigo 3º do regulamento do museu, os objetos históricos deveriam ser apenas “coleccionados e arquivados” o que demonstra que eram considerados *documentos* no sentido de comprovação de fatos ocorridos, de *provas*. No contexto museal da época tais documentos materializavam ações históricas e encerravam em si todas as informações desejadas. Não era preciso pesquisar; ali estava a prova do ocorrido, o que se conformava à perspectiva historiográfica em voga.

Na gestão seguinte, iniciada em 1917, Affonso Taunay se deparou com um museu composto por diversas coleções zoológicas, um inexpressivo herbário, muitos objetos históricos que compunham a seção de História Nacional, fisicamente espalhados pelo museu, e objetos produzidos por índios de diversas etnias. Com a missão de preparar o museu para as comemorações do centenário da independência, não bastava

---

<sup>36</sup> Cf. ALVES, 2001, op. cit. e BREFE, 2005, op. cit.

<sup>37</sup> SÃO PAULO (Estado), 1894, op. cit.

criar uma seção de História Nacional para reunir objetos históricos; era preciso dinamizá-la e neste sentido foi estabelecida nova legislação sobre o assunto.

Artigo 1º. – Fica criada no Museu Paulista a seção de História Nacional, especialmente de S. Paulo e de Etnografia.

§ 1º - O chefe da seção terá as atribuições de coordenar, classificar e conservar o material que a ela pertencer, incumbindo-se, ao mesmo tempo, de proceder a pesquisas originais sobre assuntos do passado paulista e da etnografia brasileira.

§ 2º - Os vencimentos do chefe de seção serão de 11:700\$000 anuais.

Artigo 2º - Fica desanexada do Instituto do Butantã, com a organização que atualmente tem, a seção de Botânica, que passa a ser incorporada, integralmente, ao Museu Paulista.<sup>38</sup>

A seção de História Nacional cresceria a ponto de ocupar todo o museu, relegando a segundo plano as demais coleções, que seriam transferidas décadas mais tarde para o Museu de Zoologia na Universidade de São Paulo. Por esta nova lei os objetos históricos, além de organizados e classificados seriam também submetidos a “pesquisas originais”; assim, deixavam de ser a prova do fato ocorrido para se tornarem indícios de uma possível narrativa histórica a ser construída. Para o campo museológico, a grande diferença estava na abordagem do objeto, que deixava de ser apenas descrito, identificado e classificado para ser interpretado à luz das possibilidades, condição esta que não se aplicava aos espécimes de história natural.

Cabe ressaltar ainda a transferência da seção de Botânica, do Instituto Butantã para o Museu Paulista, num movimento aparentemente inverso à tendência de transformar a instituição num museu histórico. Não sendo pertinente aprofundar aqui uma análise sobre as mudanças internas por que passava o Instituto Butantã e que resultaram em tal deliberação, o que podemos observar é a existência de um modelo de museu estabelecido no imaginário da época, que era organizado em seções e mais especificamente nas quatro seções envolvendo os três reinos da natureza e a produção humana. Desta forma, o lugar de um herbário era o museu, do mesmo modo que todo museu deveria ter um herbário.

Por mais que Hermann von Ihering e Affonso Taunay tenham se esforçado para construir um modelo museal que quebrasse os paradigmas até então existentes no Brasil, observamos que a reorganização do museu em 1925 buscava *ajustar* o Museu Paulista ao modelo então predominante.

---

<sup>38</sup> SÃO PAULO (Estado). Lei nº 1.911 de 29 de dezembro de 1922. Cria no Museu Paulista a Seção de História Nacional, especialmente de São Paulo, e de Etnografia. In: **Diário Oficial do Estado de São Paulo**. Ano 32. São Paulo, p.1 (12/01/1923)

Artigo 1.º - O Museu Paulista é um instituto destinado a colecionar elementos representativos dos reinos da Natureza no Brasil e objetos que se prendam a História Nacional e especialmente a de S. Paulo.

Artigo 2.º - O Museu será dividido em três secções

a) a de História Nacional e especialmente de São Paulo;

b) a de Zoologia;

c) a de Botânica. <sup>39</sup>

As três novas seções reproduziam o modelo tradicional, apenas invertendo a ordem, ou seja, colocando os reinos da natureza abaixo dos produtos humanos, já então caracterizados como objetos históricos e não apenas artefatos. Sabemos que na prática, tal organização facilitou a posterior transformação do acervo do museu, uma vez que ficou mais simples transferir para outras instituições as duas seções e não uma infinidade de coleções. Mas o que queremos destacar aqui, é a permanência de um modelo museal no imaginário brasileiro que começara em 1842 e que ainda se manifestava nas primeiras décadas do século XX.

### **Moedas gregas entre pássaros tropicais**

Voltando à pergunta central desta pesquisa, ou seja, o que era um museu brasileiro entre a segunda metade do século XIX e início do século XX, nos deparamos com alguns aspectos museais de fácil compreensão para nós atualmente. Como lugares visitáveis e símbolos de civilização, os museus serviam para receber visitantes estrangeiros que ali poderiam obter uma síntese do que consistia o nosso país; para a população nativa ou de origem europeia aqui enraizada era uma aula de nacionalismo, que ao mesmo tempo demonstrava o quanto as instituições públicas detinham amplo e profundo conhecimento e controle de todas as riquezas naturais. Neste sentido, herbários, coleções zoológicas e gabinetes de mineralogia compunham um cenário perfeito para qualquer museu brasileiro.

Os espécimes colecionados, em sua maior parte, não eram mais encontrados com facilidade nos núcleos urbanos estabelecidos, o que acrescentava a eles a virtude do exotismo, mesmo para as primeiras gerações de brasileiros. Deste modo era esperado que três das quatro seções de um museu se dedicassem às riquezas naturais do país.

---

<sup>39</sup> SÃO PAULO (Estado). Decreto nº 3.871 de 03 de julho de 1925. Reorganiza o Museu Paulista e lhe dá regulamento. In: **Diário Oficial do Estado de São Paulo**. São Paulo: 1925.

Mas, o que dizer da quarta seção, principalmente quando ela era designada de “Seção de Numismática<sup>40</sup> e Artes liberais, Arqueologia, usos e costumes das nações modernas”<sup>41</sup>?

Como exposto no primeiro capítulo, o modelo de museu adotado no Brasil logo após a vinda da família real portuguesa para o país no início do século XIX, ainda que adaptado à realidade e interesses estratégicos locais, trazia grande influência europeia do universo museal do século XVIII. Seria, no entanto, demasiadamente simplista explicar a presença de uma seção de numismática nos museus brasileiros por mera reprodução de um modelo europeu. Fato é que estas seções existiram e merecem um estudo mais aprofundado de seu significado e conformação no contexto museal brasileiro.

Até o final do século XVIII as coleções, museus e gabinetes de curiosidades dividiam conceitualmente seus acervos em objetos naturais (produzidos pela natureza) e objetos artificiais (produzidos pelos homens a partir da intervenção na natureza). Havia ainda os *objetos maravilhosos*, ou seja, aqueles que se distinguiam dos demais por serem extraordinários (no sentido de incomuns). Dentre estes últimos eram encontradas, desde as aberrações da natureza, como as más formações (monstruosidades), até objetos de grandíssima beleza ou complexidade, que mal se poderia acreditar terem sido feito por homens. Heloisa Barbuy explica a existência dessas categorias da seguinte forma:

Assim, associando-se a essas duas grandes categorias de objetos, que são a *naturalia* e a *artificialia*, está uma outra, a *mirabilia* (...) que também podia definir critérios para a inclusão de um objeto na coleção de um gabinete e que, de qualquer forma, estaria inserido na *naturalia* ou na *artificialia*, embora a essas duas categorias se somasse, neste aspecto, a do *sobrenatural*.<sup>42</sup>

Esta separação entre o que era produzido pela natureza e o que era produzido pelo homem pode ser observado na organização dos museus do século XIX, inclusive no Brasil, onde as seções de zoologia, botânica e mineralogia não contemplavam artefatos. Um cocar de penas de pássaros não fazia parte da coleção de aves, nem uma

---

<sup>40</sup> O termo *numismática* foi usado na nomenclatura da quarta seção por diversos museus no período estudado para definir coleções de moedas, medalhas e por vezes incluindo diversos outros objetos que no século XX passaram a receber a denominação de *artes menores* ou *artes aplicadas*, termos atualmente também de desuso no campo museológico. Hoje é bem clara a definição dos campos de conhecimento, formando as moedas, seus cunhos e demais objetos pecuniários o campo de estudo da numismática, as medalhas o campo de estudo da medalhística e os demais objetos seus próprios espaços de conhecimento. No entanto, com o propósito de manter a terminologia de época, adotaremos o termo *numismática* para nos referir a gama de objetos de pequenas dimensões e colecionáveis como concebido pelos museus do período estudado, deixando aqui registrada a diferença de significado do termo no tempo.

<sup>41</sup> BRASIL, 1842, op. cit.

<sup>42</sup> BARBUY, Heloisa. Dos gabinetes de curiosidades aos museus do século XIX: contexto de florescimento dos museus modernos no Ocidente. In: ALMEIDA, Marta de; VERGARA, Moema de Rezende (org.). **Ciência, história e historiografia**. São Paulo: Via Lettera, 2008, p. 249.

vestimenta de pele estaria na coleção de mamíferos. Surgia assim a necessidade de uma outra seção para tais objetos.

Como bem define Heloisa Barbuy, na categoria de objetos maravilhosos (*mirabilia*) encontrávamos tanto objetos naturais quanto artificiais. Dentre os naturais haviam as coleções teratológicas (constituídas por deformações tanto animais quanto humanas). Na década de 1860 por exemplo, o Museu Nacional dedicava uma das salas ao lado direito da segunda entrada do pavimento térreo a esta coleção que pertencia a seção de zoologia<sup>43</sup>.

Havia no entanto, os *objetos maravilhosos artificiais* compostos por produções humanas que eram então postos de lado e juntos compunham uma outra seção. Desde a década de 1830, mesmo sem haver divisões internas no Museu Nacional, o então Ministro do Império, descrevia as coleções do museu da seguinte forma:

O Museu contém preciosas coleções de produtos zoológicos, botânicos, e mineralógicos, tanto exóticos, como do país; uma coleção de medalhas, e moedas, algumas delas de metais preciosos; vários monumentos das antiguidades Egípcias; vestimentas e utensílios de diversos Povos incultos, especialmente dos indígenas; (...) além de alguns produtos mais notáveis da arte aperfeiçoados pela ciência dos tempos modernos, ou daqueles, em que a natureza se tem apartado das suas leis mais ordinárias.<sup>44</sup>

Observa-se nesta descrição o início de um gabinete de numismática e medalhística onde alguns objetos já adquiriam sua importância pelo valor material (metais preciosos) e uma série de outros objetos coletados e preservados pelo estranhamento que causavam à cultura e tradições europeias. Neste grupo estavam desde objetos egípcios milenares até artefatos produzidos pelos “povos incultos” que habitavam as terras brasileiras.

Provavelmente, os “produtos notáveis dos tempos modernos” seriam uma referência as máquinas agrícolas da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, que ocupavam algumas salas do museu. Desta mistura de objetos teria se originado a quarta seção.

Mas, que relação guardava com a nossa cultura as múmias egípcias ou as moedas e medalhas, em sua maioria estrangeiras? Em 1838, outro Ministro do Império, Bernardo Vasconcelos, explicava a importância destas coleções da seguinte forma:

---

<sup>43</sup> Cf. AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de. **O Rio de Janeiro, sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades**. Volume 2. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1877.

<sup>44</sup> VERGUEIRO, Nicolau Pereira de Campos. Relatório do Excelentíssimo Ministro do Império. In: **Império do Brasil. Diário do Governo**. Rio de Janeiro, p. 435 (14/05/1833).



A Zoologia, a Ornitologia, a Geologia e tantas outras ciências só podem ser estudadas com o auxílio de boas coleções; e o gabinete de medalhas é indispensável para o estudo da História. De um gabinete de pinturas ainda nem o princípio temos, (...) e todavia, um semelhante gabinete deveria também fazer parte do Museu.<sup>45</sup>

Ele defendia não só o gabinete de medalhas, como a formação de um gabinete de pinturas (provavelmente composto por retratos de personagens ilustres e paisagens *fielmente copiadas* de lugares e batalhas épicas) que dariam subsídios aos estudos históricos.

Desde o século XVIII, boa parte dos estudos sobre a antiguidade europeia pode ser realizada a partir das moedas e outros objetos imagéticos, tais como afrescos, esculturas e cerâmicas, dentre outros encontrados nas escavações arqueológicas que atingiriam o auge das descobertas no século XIX. A associação de datas, nomes, inscrições e a própria face dos imperadores greco-romanos, por exemplo, gravados nas moedas espalhadas por toda a Europa, permitiam o estabelecimento das cronologias e biografias de diversos personagens. Escritas foram decifradas e as imagens interpretadas e transformadas em provas de uma narrativa histórica que através de fragmentos foi sendo construída, sendo estes testemunhos guardados nos museus. Estas coleções se tornaram elementos de erudição, desejáveis e necessárias em qualquer coleção, gabinete ou instituição museal.

No Brasil, observamos inicialmente os reflexos desta valorização das medalhas, moedas e outros objetos considerados históricos, na criação da quarta seção do Museu Nacional. Observamos ainda que durante todo o século XIX foram constantes as doações de moedas, principalmente estrangeiras, aos museus brasileiros, como se ali fosse o local correto de mantê-las guardadas.

Como apresentado no primeiro capítulo, na transição do século XVIII para o século XIX, houve uma predominância (talvez mesmo um modismo) dos acervos de história natural e as coleções numismáticas foram relegadas a um papel secundário, apesar de não terem sido completamente eliminadas dos museus. Mas no Brasil não havia museus ou coleções antigas significativas para serem mantidas, ou seja, os museus se formaram no século XIX e suas coleções foram constituídas num momento de predominância dos acervos de história natural. Mesmo assim, receberam moedas e medalhas sistematicamente ao longo de todo o século XIX e XX.

---

<sup>45</sup> VASCONCELOS, Bernardo Pereira de. Relatório do Império. In: **O Sete D'Abril**. Rio de Janeiro: 1838, p. 2.

Em 1852, ao relatar as aquisições feitas pelo Museu Nacional nos anos anteriores, o então diretor Frederico Burlamaqui se referia a

Medalhas - 12 medalhas de imperadores e imperatrizes romanas de prata e cobre, e 17 outras dos mesmos metais, gregas, romanas, italianas e espanholas, oferecidas pelo encarregado de negócios do Brasil em Nápoles, o Sr. Dr. Magalhães; 6 medalhas de prata de grande modelo, fabricadas nesta corte em honra dos príncipes de Joinville e Carignano (...). Finalmente o museu obteve a sua custa 15 moedas, de diversos valores e nações.<sup>46</sup>

Dois anos depois o mesmo diretor mencionava que “a seção de numismática e arqueologia recebeu doze moedas de prata quase todas americanas”<sup>47</sup>.

Em 1864, em Pernambuco

O Sr. Dr. H. Sibiriakoof, médico da corveta russa *Rynda* surta em nosso porto, por ocasião de visitar o Museu do Ginásio Provincial [do Recife], ofereceu ao regedor interino daquele estabelecimento sete moedas de prata e bronze, para aumentar a coleção numismática do mesmo museu. Quatro dessas moedas são chinesas, feitas de bronze (...). Uma é japonesa, (...) As duas últimas são russas.<sup>48</sup>

O Museu Paranaense recebia doações de moedas estrangeiras com frequência. Apenas no ano de 1879 encontramos os seguintes registros:

Pelo Sr. tenente Benedito da Silva Carrão: uma moeda de prata (saxe).<sup>49</sup>

Pelo Sr. Francisco de Paulo Pletz: 2 medalhas da campanha paraguaiá, sendo uma de prata e outra de cobre, 4 moedas de cobre das repúblicas argentina e Uruguai.<sup>50</sup>

Pelo Sr. José Augusto Cysneiros: duas moedas sendo uma de prata e outra de bronze. (...) Pelo Sr. Idelfonso Pereira Corrêa: 3 moedas de cobre – inglesa, espanhola e da república oriental. Pelo Sr. José Fernandes Loureiro: 2 moedas de cobre, sendo uma galvanizada. Pelo menor Agostinho Affonso Coelho: 2 moedas de cobre – italiana e nacional do tempo de D. João VI.<sup>51</sup>

Pelo Sr. Caetano Munhós da Rocha: 4 moedas prussianas sendo 3 de níquel de 5 e 10 phenning e 1 de prata de 20 phenning; 8 austríacas, sendo 1 de prata de 10 centésimos e 7 de cobre e 16 de outras nações ainda não classificadas. Pelo Sr. Luiz José da Cunha: 2 moedas da Bélgica, sendo uma de níquel outra de cobre, e de níquel da Prússia, e de cobre da Inglaterra, 1 idem da França, 4 nacionais do tempo colonial, e idem não classificadas. Pelo Sr. André Lobo: 5 moedas de

---

<sup>46</sup> BURLAMAQUI, Frederico Leopoldo Cezar. Museu Nacional 1850 e 1851. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, p.2, (05/01/1852).

<sup>47</sup> BURLAMAQUI, Frederico Leopoldo Cezar. Museu Nacional. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, p.2, (02/01/1854).

<sup>48</sup> **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, p.1 (25/09/1864).

<sup>49</sup> **Dezenove de Dezembro**. Curitiba, 1879, p.3 (29/05/1879).

<sup>50</sup> Idem. Curitiba, 1879, p.2 (19/06/1879).

<sup>51</sup> Idem. Curitiba, 1879, p.4 (10/07/1879).

cobre da Bélgica, Espanha, Itália e das repúblicas do Uruguai e Argentina.<sup>52</sup>

Pelo Sr. Mihuel Montesano, 14 moedinhas, sendo 4 de prata, 8 de níquel e 2 de cobre, italianas, prussianas, suecas e portuguesas.<sup>53</sup>

Até o Museu Botânico do Amazonas, que era especializado em estudos da flora local, em sua primeira exposição anual<sup>54</sup> realizada em 1886, mencionava a presença de moedas: “achavam-se representados diversos espécimes da flora amazonense, uma coleção de muraquitãs, moedas dos tempos coloniais, quadros, litografias de vários personagens ilustres, etc.”<sup>55</sup>

No Museu Paulista, pelo seu caráter dúbio entre a história natural e a história nacional, ao ser inaugurado em 1895 contava com quatro salas (das 31 salas do museu) dedicadas aos acervos históricos, dentre elas a sala B.13 dedicada exclusivamente à coleção numismática<sup>56</sup> que crescia com algumas doações. Uma delas foi feita em 1902 por Campos Salles e comentada por Hermann von Ihering, onde podemos perceber o contexto de tais doações/aquisições.

No último destes exercícios o Exmo. Snr. Dr. Manoel Ferraz de Campos Salles, ex-presidente da República, presenteou o Museu com uma riquíssima coleção, constante, em sua maioria, de medalhas e cartões de ouro, cravejados de brilhantes e outras pedras preciosas, que a s. Exa. haviam sido oferecidos, em comemoração de diversas datas, quando presidente da República. Este valioso donativo de objetos artísticos, trabalhados em ouro, prata, bronze, brilhantes, rubis e outras pedras preciosas representa não só uma interessante Ilustração às páginas de nossa história como também um elevado valor intrínseco, sendo mesmo a coleção de maior valor entre as que até o presente foram doadas ao Museu.<sup>57</sup>

O primeiro aspecto a ser analisado é o doador: um ex-presidente da república que decidiu “presentear” um museu com objetos alusivos ao seu período de governo. Esta prática, que se tornaria praxe no século XX, servia para perpetuar a memória de homens e feitos históricos e a doação nada mais era do que a clara intenção de manter através de objetos, uma narrativa histórica desejada, e o local escolhido para isso era o museu, que passava então a cumprir também o papel de guardião da história recente do país. O referido “presente” foi ofertado e recebido (apesar do que, pelo bom senso,

---

<sup>52</sup> Idem. Curitiba, 1879, p. 4 (17/07/1879).

<sup>53</sup> Idem. Curitiba, 1879, p.3 (27/09/1879).

<sup>54</sup> Constava do decreto de criação do Museu Botânico do Amazonas a obrigatoriedade de realizar anualmente uma exposição com duração de quinze dias para visitação pública.

<sup>55</sup> **O Cearense**. Fortaleza, 1886, p.2 (10/08/1886)

<sup>56</sup> Cf. IHERING, 1895, op. cit., p. 26.

<sup>57</sup> IHERING, Hermann von. O Museu Paulista em 1901 e 1902. In: **Revista do Museu Paulista**. São Paulo: Tipografia do Correio Oficial, v. 6, 1904, p. 8.

Hermann von Ihering não teria como rejeita-lo), mostrando que desde o presidente da república até o dedicado diretor do Museu, havia um consenso de que lugar de medalhas era no museu, mesmo que este fosse de história natural.

Um segundo aspecto nos chama a atenção: Hermann von Ihering destacava o “elevado valor intrínseco” da coleção, informando que se tratava do presente de maior valor já recebido pelo museu. A riqueza material do ouro e pedras preciosas certamente poderia impressionar e o elogio ao doador poderia abrir futuras oportunidades ao museu, mas o comentário do então diretor demonstrava também uma valorização diferente do acervo. Que critérios estariam sendo usados naquele momento para comparar o valor de medalhas de ouro com uma coleção de moluscos raros, tão prezados por Ihering? Certamente não eram os mesmos de uma década atrás, mostrando mudanças no campo do pensamento museológico brasileiro.

No sentido inverso, encontramos as referências à coleção de numismática do Museu Goeldi. Em 1871, o Jornal do Pará publicou uma extensa lista dos objetos doados para a organização do museu e nenhuma moeda ou medalha, nem mesmo objetos considerados históricos foram citados.

Em 1893, o então diretor interino do museu, Raimundo Porto, elaborou um inventário de todos os objetos existentes no acervo para repassá-los à responsabilidade de Emílio Goeldi, constando deste documento, dentre os espécimes de história natural, a seguinte coleção:

Numismática - 452 moedas do bronze e cobre de diferentes países, 155 moedas de prata das quais 48 desapareceram, 5 moedas de ouro, 21 moedas de níquel, 1 medalha representando a aliança do Brasil aos Estados-Unidos da América (1890), 1 medalha (10 de Junho de 1880) comemorativa do tricentenário de Camões, 1 medalha idem da Exposição de Paris (1889), 1 medalha idem do Ministério das Finanças Francesas (1789), 1 medalha idem da Torre Eiffel, 1 medalha de prêmio de aplicação concedida pela sociedade «Literatura, Ciências e Letras», 1 medalha comemorativa da liberdade dos servos da Rússia, 1 caneta e pena de ouro com que o Dr. José Paes de Carvalho assignou a Constituição do Estado do Pará, 1 nota brasileira de 100\$000, 2 notas brasileiras de 20\$000 (1833-1835), 1 dita de 2\$000 do Estado do Amazonas, 1 dita de 500 réis do mesmo Estado (1891), 1 dita brasileira de 1\$000 (1836), 1 dita do Paraguai de 5 pesos, 3 ditas Argentinas de diversos pesos.<sup>58</sup>

Apesar de praticamente não mencionada ao longo de duas décadas, como pode ser observado, havia se formado uma coleção de objetos numismáticos e históricos no

---

<sup>58</sup> PORTO, Raimundo M. S. **Relação dos objetos existentes no Museu Paraense**. Belém, 1893. [datilografado]

museu, mas que ao ser repassado para o novo diretor, tendia a desaparecer. Nas palavras de Emílio Goeldi,

Existem, no Museu Paraense, certas outras coleções, que não tem relação alguma direta com as ciências naturais, a saber: uma coleção numismática (sobre a qual informa o inventário anexo do meu antecessor), armas de fogo, pentes de tartaruga, (...) certo número de quadros da família ex-imperial, evidentemente removidos das repartições públicas no momento da transformação do Brasil em República.

Proponho e insisto na separação destas coleções do Museu reorganizado, convindo que o futuro Instituto conserve estritamente o caráter de estabelecimento para a cultura das ciências naturais e da etnologia amazônicas.

Aquelas coleções, das quais eu desejo ver-me livre quanto antes, poderiam perfeitamente formar o princípio de um «Gabinete Histórico», de organização independente e talvez a cargo de uma sociedade de Estudos Paraenses, seção histórica, ampliando-se e aumentando-se elas (...) com o passado recente, ou o mais remoto da História do Pará e do vale do Amazonas.<sup>59</sup>

Emílio Goeldi não negava a relevância das moedas, medalhas e objetos históricos num museu, mas defendia a especialização dos acervos. Neste sentido, propôs a criação de dois museus: um de história natural e outro da história da região, deixando claro que as diferentes coleções não poderiam conviver num único espaço.

Observamos então que a partir da última década do século XIX houve um processo de especialização dos museus brasileiros. Não era uma questão de modismos de acervos e coleções, nem uma crise ou desgaste dos museus de história natural; era apenas uma separação de tipologias de acervos, que resultaria em diferentes *tipos de museus*.

Tanto o Museu Nacional (transferido em 1892 para o amplo palácio de São Cristóvão) quanto o Museu Goeldi (sob gestão em Emílio Goeldi entre 1894 e 1907) afirmaram-se enquanto museus de ciências naturais na década de 1890, e, para isso, foi necessário se desfazer das suas coleções de moedas e medalhas. Por outro lado, instituições como o Museu Paraense, o Museu Paulista e o nascente Museu Histórico Nacional, deram ênfase às coleções de objetos históricos.

Uma vez constatada a existência desta seção de numismática associada ainda a outros objetos de caráter histórico (e mais tarde etnológicos, antropológicos e

---

<sup>59</sup> GOELDI, Emílio. Relatório sobre o estado do Museu Paraense apresentado a S. Ex<sup>a</sup>. O Sr. Dr. Governador do Estado do Pará, pelo Dr. Emílio Augusto Goeldi H. T. Diretor do mesmo Museu. In: **Boletim do Museu Paraense de História Natural e Etnografia**. Vol. 1, nº 1. Belém: Tipografia de Alfredo Silva & C<sup>a</sup>, 1894, pp. 16-17.

arqueológicos) na maioria dos museus do século XIX, inclusive em museus que se organizaram na década de 1890, caberia indagar sobre o que havia possibilitado a manutenção desta seção por mais de um século.

Na Europa as moedas e medalhas eram, em geral, encontradas fortuitamente nas escavações arqueológicas, juntamente com fragmentos de outros objetos, como cerâmicas, pedras trabalhadas e objetos metálicos. Durante todo o século XIX a arqueologia, enquanto método de resgate de fragmentos materiais de fatos ocorridos no passado, abasteceu as seções de numismática e história dos museus europeus

No caso brasileiro, o subsolo não guardava nenhuma moeda anterior ao ano de 1500, não haviam tesouros enterrados nem mesmo vestígios de uma *antiga civilização opulenta*. As coleções de numismática deveriam vir de fora do país e teriam que disputar espaço com a riqueza de um acervo de história natural, este sim abundante no Brasil.

A princípio incorporadas como objetos de erudição, as moedas nas coleções brasileiras abriram três perspectivas para o campo museal. Em primeiro lugar, trouxe para o país a prática da arqueologia (meio pelo qual muitas moedas foram encontradas), que possibilitou a descoberta de fragmentos de culturas indígenas até então desconhecidas. Os objetos de origem arqueológica – incluindo então desde as moedas gregas até as urnas funerárias indígenas – passaram a constituir uma única seção, ou seja, a das produções humanas. Em outras palavras, a arqueologia, enquanto método de obtenção de objetos na natureza, aproximava as moedas estrangeiras dos fragmentos cerâmicos pré-cabralinos e esta aproximação se dava dentro dos museus na organização de uma única seção onde os objetos, ainda que oriundos de diferentes contextos viessem a compor um todo harmônico que garantia a permanência de ambos.

Em segundo lugar, por serem objetos informativos pertencentes a outros contextos sociais, as moedas permitiam a compreensão de outras culturas. Novamente, tal método ou forma de pensar poderia ser usado nos estudos etnológicos tão necessários para o conhecimento dos artefatos indígenas coletados pelos museus. Desta forma, tais artefatos, ao guardar relações com suas culturas se assemelhavam as moedas e iriam igualmente compor a mesma seção. Para Ladislau Netto,

O material existente hoje [1885] no Museu Nacional e em parte figurado ou mencionado nestas investigações, representa, por milhares, artefatos de argila e de pedra, de ordinário mui curiosos

pelas revelações que nos fazem da cultura intelectual dos povos que os fabricaram.<sup>60</sup>

Por fim, cabe ressaltar que apesar de constituírem poucos exemplares, já haviam moedas produzidas no Brasil desde o início do século XIX e mesmo antes, como mostra Luís Galante com referência ao século XVII:

Por aqui [no Brasil], a maioria esmagadora das moedas eram as antigas peças espanholas de Potosi. As moedas portuguesas eram bem mais raras. Mesmo durante a União Ibérica, Portugal continuou cunhando moedas em seu território. Nessas moedas estava gravado o brasão português.<sup>61</sup>

Reuni-las e estuda-las permitiria começar a escrever a história do Brasil. Desta forma, as moedas atrairiam outros objetos históricos que contribuiriam para a construção das narrativas.

O que podemos observar é que a existência de uma seção nos museus dedicada à numismática foi aos poucos incorporando objetos históricos e etnológicos pela própria proximidade que estes iam adquirindo em relação às moedas no contexto museal brasileiro. Na outra ponta deste fenômeno, ou seja, quando os museus históricos passaram a predominar enquanto modelo museal no século XX, foram estas as seções mais desejadas e desenvolvidas.

Neste sentido a quarta seção constituída nos museus brasileiros, era muito mais do que uma seção de moedas e medalhas, e o que garantia sua manutenção era a prática de recolhimento dos objetos, neste caso etnológicos, antropológicos e históricos. A convivência de medalhas e artefatos indígenas se dava não só pela origem da produção (humana e não natural), mas também pelo modo como eram recolhidos. Segundo Ladislau Netto,

Por mim quase nada mais fiz do que reunir e coordenar as riquezas que pude colher, semelhante ao mergulhador que desce ao fundo dos mares em busca de pérolas, cuja importância só mais tarde é discutida e contrastada pelos que lhes conhecem as diversas qualidades e competente valor.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> NETTO, Ladislau. Investigações sobre a Arqueologia Brasileira. In: **Archivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro**. Vol. VI. Rio de Janeiro: Tipografia e Litografia Econômica de Machado & C., 1885. p. 249.

<sup>61</sup> GALANTE, Luís Augusto Vicente. **Uma História da circulação monetária no Brasil do século XVII**. Tese de Doutorado. Brasília: Universidade de Brasília, 2009. p. 84.

<sup>62</sup> NETTO, 1885, op. cit., p. 259

O quadro apresentado em seguida estabelece a cronologia dos nomes adotados pelas seções responsáveis em cada museu, pelas coleções de objetos não pertencentes aos três reinos da natureza.

Quadro 1: Denominação das seções entre 1842 e 1925<sup>63</sup>

Ano	Museu	Denominação da Seção
1842	Museu Nacional	4ª Seção: de <b>Numismática</b> e Artes liberais; Arqueologia, usos e costumes das nações modernas.
1871	Museu Goeldi	Além destas seções haverá as de (...) Arqueologia, <b>Numismática</b> , Artes liberais.
1876	Museu Nacional	Estudo de arqueologia, etnografia e <b>numismática</b> , constituirão estas matérias uma seção anexa.
1882	Museu Paranaense	4ª Seção: De arqueologia, etnografia e <b>numismática</b> .
1890	Museu Nacional	4ª Seção: De Antropologia, Etnologia e Arqueologia
1894	Museu Goeldi	4ª Seção: Etnologia, arqueologia e antropologia.
1894	Museu Paulista	Haverá no Museu uma seção destinada à História Nacional
1925	Museu Paulista	1ª Seção: de História Nacional e especialmente de São Paulo.

Cabe ressaltar que a palavra *numismática* aparece na nomenclatura das seções até 1882, mesmo ano em que o Museu Nacional realizou a grande Exposição Antropológica que, como veremos adiante, reorientou a museologia brasileira. Por sua vez, a palavra *arqueologia* se manteve por todo o tempo (exceto com relação ao Museu Paulista, onde a preocupação central era o período histórico, em contraposição com a pré-história, entendida naquele momento como o campo por excelência da arqueologia).

Gostaríamos ainda de chamar a atenção para o termo *antropologia* que apareceu pela primeira vez na nomenclatura da quarta seção em 1890, ou seja, na primeira reforma do regulamento após a Exposição Antropológica de 1882.

Desta forma podemos observar que apesar de aparentemente uma coleção numismática repleta de moedas estrangeiras não guardar relação com a realidade museal brasileira, devemos reconhecer que foram estas coleções que possibilitaram uma reflexão sobre as formas de recolher e organizar literalmente os fragmentos do passado. Assim, a técnica de recolher moedas estrangeiras, ou seja, a arqueologia, adaptada à realidade brasileira, possibilitou a formação de uma coleção nacional; não necessariamente de moedas, mas de objetos do passado, fossem eles históricos ou pré-históricos. Por isso a seção se manteve ao longo do século XIX e ganhou relevância no século XX com a criação dos museus históricos.

<sup>63</sup> Cf. BRASIL, 1842, op. cit.; PARÁ, 1871, op. cit.; BRASIL, 1876, op. cit.; PARANÁ, 1882, op. cit.; BRASIL, 1890, op. cit.; PARÁ, 1894, op. cit.; SÃO PAULO, 1894, op. cit.; SÃO PAULO, 1925, op. cit.



## As exposições

Saindo das reservas técnicas, laboratórios e salas de estudos dos museus, entramos na parte visível ao público, que eram as salas abertas à visitação. Como vimos, durante muitos anos estas salas consistiram no lugar de guarda de todo o acervo, o que acabava dando certo dinamismo à exposição; o visitante que retornasse ao museu anos mais tarde, veria novos espécimes e os armários e vitrines em outra disposição. Mas não deixava de ser o mesmo museu, a mesma exposição. Para Maria Ferreira,

A exposição é a voz do museu e a expressão mais íntima daquilo que o estabelecimento pretende ser, posto que profere de maneira muito própria e peculiar não um discurso composto por palavras, mas propõe, mais do que impõe, uma ordem para a conjugação de elementos tridimensionais, os objetos, dispostos no espaço. Além disso, a exposição ultrapassa os limites do espaço físico ao formatar constantemente a imaginação do espectador, o que possibilita afirmar que seus recursos discursivos são infinitos.<sup>64</sup>

Ao longo desta pesquisa evitamos usar conceitos e termos museológicos contemporâneos para explicar fenômenos museais do século XIX, mas com relação às exposições descobrimos que pouco fomos criativos desde então e, em pleno século XXI, reproduzimos a estrutura básica de exposições de longa duração, temporárias e itinerantes. Ainda que não usassem a atual terminologia, encontramos nos museus estudados a preocupação em manter uma exposição estável e representativa de todo o acervo do museu (exposição de longa duração), a realização de exposições de curta duração a partir de coleções específicas, com recortes temáticos próprios<sup>65</sup> (exposições temporárias) e a participação dos museus nas grandes exposições nacionais e internacionais, através do envio de coleções de objetos selecionados que eram expostos em módulos especiais<sup>66</sup> (exposições itinerantes).

Antes de analisarmos as exposições de curta duração (temporárias) realizadas no século XIX, que pretendemos explorar com mais profundidade, é necessário observar a relação do público com o fenômeno expositivo no mesmo período.

---

<sup>64</sup> FERREIRA, Maria De Simone. **Museus Imperiais: uma viagem às imagens do Brasil na narrativa de Carl von Koseritz**. Rio de Janeiro: Cassará Editora, 2012. p. 149.

<sup>65</sup> São exemplos destas exposições de curta duração as realizadas anualmente pelo Museu Botânico do Amazonas, a Exposição do Ceará resultante da Comissão Científica do Império e a Exposição Antropológica de 1882 que serão tratadas com detalhes mais adiante.

<sup>66</sup> Cabe lembrar que o Museu Paranaense surgiu após uma destas exposições com o intuito de aproveitar o material que havia retornado da Exposição da Filadélfia de 1876. Cf. FURTADO, Maria Regina. **José Loureiro Fernandes: o paraense dos museus**. Curitiba: Imprensa Oficial, 2006.

A palavra *exposição* não era desconhecida do grande público (nem mesmo no Brasil) e extrapolava muitas vezes o espaço dos museus. Desde 1836, no Rio de Janeiro, encontramos anúncios nos jornais de exposições de objetos curiosos abertos ao público e classificados pelos seus empreendedores como *entretenimentos científicos*. Um deles se encontrava numa casa no Largo de São Francisco de Paula e resistiu por quase uma década, deixando explícito o sucesso (e a viabilidade econômica) do empreendimento, apesar de também ter sido alvo de muitas críticas por parte de pessoas minimamente intelectualizadas. Diziam alguns de seus anúncios:

Museu e Cosmorama. Apresenta-se uma grande coleção de oito mil objetos curiosos de natureza de todas as partes do Mundo. No Cosmorama há vistas de D. Pedro, Napoleão, e Vênus, obra superior. Largo de S. Francisco de Paula, entrada 320 rs. a tão científico entretenimento.<sup>67</sup>

Museu no largo de S. Francisco de Paula. Vê-se o extraordinário fenômeno bezerro com 8 pernas, surucucu vivo, cabeças dos gentios da nova Zelândia, [Cosmorama da] restauração da Bahia, e grande número de raridades de todas as partes do mundo.<sup>68</sup>

Pela metade do preço havia um concorrente na rua do Ouvidor:

O Tigre Cango-Sú. O animal extraordinário por sua construção e boniteza, que tem causado a admiração de 4.578 pessoas que a tem visto nesta corte, acha-se presentemente na rua do Ouvidor n. 51: todas as pessoas que o quiserem ver continuarão a pagar a diminuta quantia de 160 rs.<sup>69</sup>

Tais anúncios (e coleções de objetos) de caráter nada científico e com forte apelo à curiosidade pública lembravam verdadeiros gabinetes de curiosidades e eram visitados por famílias como opção de lazer. Usando no entanto a mesma linguagem, encontramos um anúncio do próprio Museu Nacional, em 1852, sobre a exposição dos resultados de um novo experimento realizado no laboratório de física do próprio museu:

Interessante Exposição. Sala do museu iluminada por uma soberba luz elétrica; engenhosos instrumentos na sala das sessões da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional. Na quinta feira 26 de fevereiro, às 7 horas da noite. O resto dos bilhetes acham-se a venda em casa do Sr. Paula Brito, Praça da Constituição, e na Tipografia Braziliense, rua do Sabão n. 114.<sup>70</sup>

A demonstração da luz elétrica foi repetida em diversas outras seções nas semanas seguinte, o que indica a existência de um público para tal exposição.

---

<sup>67</sup> **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 1836, p.4 (14/05/1836)

<sup>68</sup> **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 1838, p.4 (07/07/1838)

<sup>69</sup> **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 1838, p.4 (27/09/1838)

<sup>70</sup> **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 1852, p.4 (25/02/1852)

Na década de 1850, funcionou na rua do Lavradio, também na cidade do Rio de Janeiro, o Museu e Cosmorama do Sr. Corelli<sup>71</sup> e numa chácara em São Cristóvão, o Sr. Souto havia investido toda a sua fortuna acumulada como banqueiro, em um “Pátio dos Bichos” onde mantinha leões e elefantes vindos da África além de centenas de outros animais vivos, franqueando a entrada a 300 pessoas por final de semana, sem cobrar nada por isso. Tratava-se de um zoológico particular, mantido pelo seu proprietário, que parecia fazer mais sucesso que o próprio Museu Nacional, como comentado pelo *Correio Mercantil*:

Em todos os países cultos da Europa sustenta o estado estabelecimentos desta ordem, bem e convenientemente montados, para a distração do povo em geral, e estudo do homem de ciência em particular; no nosso Brasil, porém, a despeito da prodigalidade e abundância de meios para possuímos as melhores coleções do reino animal, existe apenas nesta corte uma coisa chamada *museu*, que propriamente é um *cemitério* de aves e macacos *defuntos*, que poucos visitam, e onde nada se aprende.<sup>72</sup>

O comentário do jornal contrapôs claramente o sucesso destas exposições com a rigidez das salas de um museu. Não se tratava apenas de uma crítica aos métodos expositivos e sim aos próprios conteúdos, uma vez que para o público em geral era muito mais interessante ver animais vivos com seus movimentos, sons e hábitos alimentares do que conhecer seus nomes científicos a partir de exemplares empalhados.

O excêntrico colecionador realmente nunca obteve apoio do governo e aos poucos os animais foram morrendo (sendo inclusive vários deles doados ao Museu Nacional para serem taxidermizados), deixando a chácara de ser um atrativo popular.

Estas exposições não aconteceram só no Rio de Janeiro. Em 1867 o Dr. Ribeiro, médico em Fortaleza (CE), inaugurou um museu aberto à visitaçãõ mediante o pagamento de 500 réis por pessoa, que segundo ele eram cobrados no intuito de manter as coleções.

Amanhã abrir-se-á às 4 horas da tarde o Museu de História Natural na rua da Boa Vista, quina da travessa Municipal. Igualmente estará aberto todos os domingos e dias santos a mesma hora.

Os bilhetes vendem-se a porta do edifício a 500 réis cada um.

O proprietário, não mirando interesse pecuniário, é, contudo, obrigado a taxar aos visitantes essa esportula, afim de ocorrer às despesas com o estabelecimento, e a aquisição de novos produtos.<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> Cf. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 1856, p. 2 (19/01/1856)

<sup>72</sup> *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 1856, p. 2 (08/11/1856)

<sup>73</sup> **Pedro II**. Fortaleza, 1867, p.4 (24/07/1867)

Para dar maior credibilidade ao empreendimento, ele contratou na Alemanha um naturalista e preparador para cuidar da coleção.

O Sr. Dr. Joaquim Antônio Alves Ribeiro, no empenho de enriquecer o seu museu de história natural, que tantos cuidados lhe tem merecido, mandou contratar na Alemanha o naturalista preparador A. Zietz para coadjuva-lo no engrandecimento do mesmo museu.

O Sr. Zietz veio ontem no *Augassine*, e certamente contribuirá para dar importância ao estabelecimento do Dr. Ribeiro, a quem não se pode contestar, sem clamorosa injustiça, muito gosto pela ciência e dedicação ao trabalho.<sup>74</sup>

O empreendimento era ousado e muito provavelmente não gerou os lucros desejados apesar de ter sido muitas vezes louvado pela imprensa local e homenageado pelas autoridades provinciais. Em 1871, sob elogios e protestos (muitos consideravam os objetos sem nenhum valor científico) a coleção foi doada pelo próprio Dr. Ribeiro ao governo provincial e instalada nos salões da biblioteca pública<sup>75</sup>.

Havia ainda as exposições itinerantes que percorriam o país, anunciadas como oriundas da Europa após grande sucesso em Milão, Paris e outras cidades que dessem glamour e atraíssem público. Geralmente eram compostas por várias figuras de cera representando personagens históricos e bíblicos, grandes tecidos pintados com paisagens europeias e algumas destas exposições apresentavam pequenas exibições de fenômenos fotoelétricos ou magnéticos e ilusões de ótica. Havia também coleções de materiais etnográficos recolhidos em todos os cantos do mundo e objetos de história. Como podemos observar pelos anúncios nos jornais, a itinerância pelo Brasil durava vários meses, estendendo-se a exposição pelo período de quinze a vinte dias em cada cidade.

Só na década de 1870 encontramos quatro destas exposições: o Museu Florentino, no Recife,

Museu Florentino – Reabertura das figuras de cera do tamanho natural, todas as pessoas que tem bilhetes do benefício de Emília Keller tem ingresso nesta exposição. Principiando domingo, 4 do corrente, das 6 às 10 horas da noite de cada dia.<sup>76</sup>

O Museu de Belas Artes de Madame Perony que passava pelo Rio de Janeiro,

---

<sup>74</sup> **Pedro II**. Fortaleza, 1868, p.2 (12/05/1868)

<sup>75</sup> Cf. COUTO, José Maria do. **Relatório e Trabalhos Estatísticos apresentados ao Ilmo. e Excm. Sr. Conselheiro Dr. João Alfredo Corrêa de Oliveira, Ministro e Secretário de Estado do Negócios do Império, pelo Diretor Geral Interino Dr. José Maria do Couto em 30 de abril de 1875**. Rio de Janeiro: Tipografia de Pinto, Brandão e Comp, 1875, pp. 14, 19, 21, 28 e 41.

<sup>76</sup> **Jornal do Recife**. Recife, 1875, p.3 (08/04/1875)

Largo de São Francisco de Paula 8 - GRANDIOSO MUSEU DE BELAS-ARTES de M.<sup>ME</sup> PERONY (...) A diretoria tem a honra de prevenir ao respeitável público fluminense que, depois de percorrer as principais cidades da Europa e da América, onde sempre obteve benévolo acolhimento, resolveu demorar-se nesta cidade, montando o seu nunca visto museu de belas-artes no lugar acima; (...) Em seu museu – organizado com o mesmo esmero, asseio e moralidade que tantos elogios há sempre merecido – encontrará o público fluminense ocasião de admirar QUADROS VIVOS de assuntos históricos e religiosos, copiados de grandes mestres da escola clássica e exibidos sob a direção do celebre artista Sr. Keller, contratado expressamente para este fim com sua família. FIGURAS DE CERA de tamanho natural e em sua maioria constado de assuntos bíblicos; PANTOMIMAS com transformações mágicas; CENAS MÍMICAS, patrióticas e dramáticas; EXPERIENCIAS ELETRICAS E MAGNÉTICA.<sup>77</sup>

#### O Castelo Mágico em sua passagem pelo Recife,

CASTELO MÁGICO - Maravilhoso museu de ótica único no império. Esta magnífica exibição tem causado sempre a maior sensação, e tem sido sempre admirada pelas grandes inteligências e nobreza da Corte, inclusive SS. MM. II. que pela terceira vez visitaram os trabalhos de Mr. Duboce no dia 20 de Maio de 1872. Ao ilustre público pernambucano oferecemos pela primeira vez as ILUSÕES PRISMÁTICAS grande trabalho artístico, apresentando efeitos naturais, como sejam: Tormentos de Neve, Fogos de canhões, explosão de bombas, e incêndios, etc. Fogos artificiais, iluminações, movimentos d'água e nuvens. Exibição todos os dias das 6 horas às 10 da noite.<sup>78</sup>

E o Museu Hartkopff, polêmico na época por manter uma sala proibida às “senhoras e crianças” por conter “exemplos terríveis dos excessos de libertinagem”<sup>79</sup>, mas que era considerado o mais fiel nas representações de figuras de cera e modelos anatômicos.

Museu Alexander Hartkopff, de Paris e Estocolmo. (...) Geologia, etnologia, anatomia, patologia, múmias, parasitas microscópicas, coleção de insetos, galerias de homens celebres, os irmãos Siameses, o rouxinol das duas cabeças, gorila, a inquisição, etc., uma florista, a inocência dormindo, o zuavo moribundo (peças mecânicas). Esta exposição artística e científica esteve há algum tempo pública e permanentemente na passagem da ópera Boulevard dos Italianos, em Paris. É incontestavelmente a maior coleção que até hoje tem viajado. Contém aproximadamente 2.000 objetos de arte e naturais. Entrada para senhoras e homens: preço da entrada, 2\$ incluindo o catálogo.<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> **Diário do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro, 1875, p.4 (09/11/1875)

<sup>78</sup> **Jornal do Recife.** Recife, 1876, p.2 (28/09/1876)

<sup>79</sup> Cf. HUELVA, Julio. Literatura e Belas. O Museu Hartkopff. **Diário de São Paulo.** São Paulo, p.2 (13/08/1876)

<sup>80</sup> **Ilustração Brasileira.** Rio de Janeiro, 1876, p.23 (01/07/1876)

A população estava ainda habituada a ver exposições de objetos específicos, como por exemplo o quadro encomendado ao artista Rocha Fragoso, pintado a óleo sobre tela com o título de “Retrato de General Osório”, que foi exposto em 1870 no “estabelecimento do Sr. Moncada na rua do Ouvidor” no Rio de Janeiro<sup>81</sup>, ou a “extraordinária raiz de mandioca com um metro e meio de comprimento”<sup>82</sup> exposta como curiosidade no Museu Paranaense em 1879.

Mas, exposições muito maiores ocorreram na segunda metade do século XIX. Segundo Heloísa Barbuy,

A partir de 1851, realizaram-se as primeiras exposições universais, que se constituíam na mais condensada representação material do projeto capitalista de mundo. (...)

E estas representações eram feitas o mais materialmente possível, isto é, fisicamente construídas, tridimensionais, palpáveis e visíveis, em forma de *exposições*. A linguagem expositiva que adotavam estava associada a práticas mais amplas, especialmente a dos museus, com sua representação visual e seus sistemas de objetos, uma museografia.

Quanto aos museus, era seu grande momento e em vários pontos do globo, inclusive no Brasil, organizavam-se e reorganizavam-se coleções – as de arte como as científicas – em instituições abertas ao público (ou a alguma faixa de público), sobretudo para fins de estudo e instrução. A linguagem das exposições – organizações sistemáticas e didáticas de objetos – tornava-se cada vez mais corrente (...). E na verdade não se restringia aos museus (embora estes fossem, talvez, sua expressão máxima); estendia-se também ao comércio, com a difusão do uso de vitrines para exibição de produtos; (...) e também a uma grande quantidade de livros em que as ilustrações faziam parte de um sistema de compreensão do mundo pela visão.<sup>83</sup>

As exposições industriais internacionais tinham objetivos basicamente comerciais e o Brasil participou desde o início divulgando seus produtos. A montagem do espaço dedicado aos produtos brasileiros e à própria seleção do que seria exposto (curadoria) ficou muitas vezes a cargo de funcionários dos museus, principalmente do Museu Nacional. Outros se envolveram com o campo museal após se dedicarem e adquirirem prática durante a montagem destas exposições.

Não tardou para que fossem organizadas também exposições nacionais. A primeira ocorreu em 1861, no Rio de Janeiro, logo após o retorno da expedição da Comissão Científica do Império, e as demais não tiveram uma periodicidade regular.

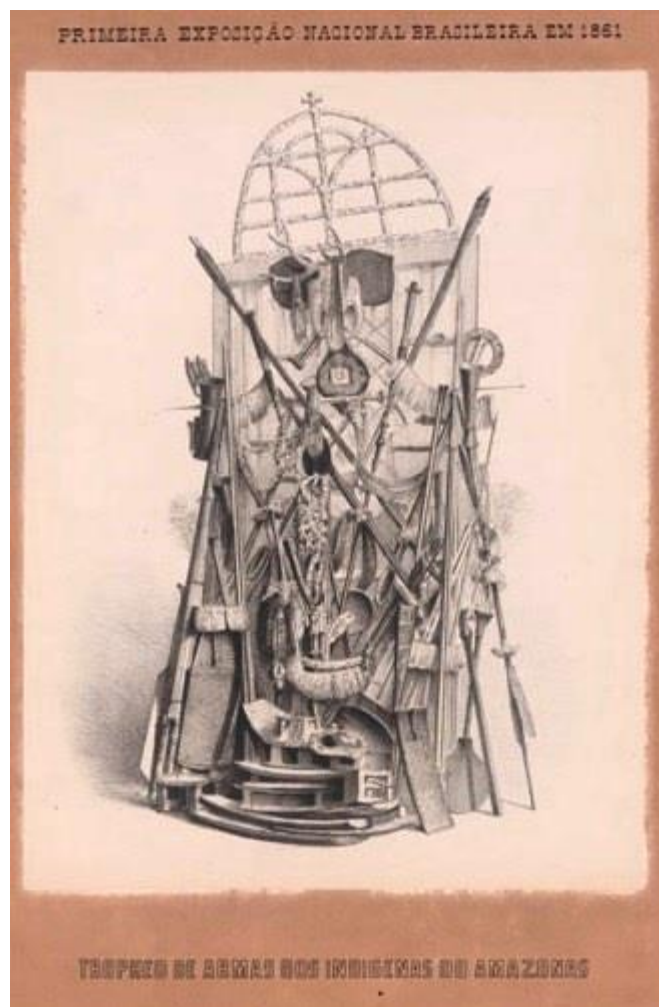
---

<sup>81</sup> Cf. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 1870, p.1 (04/02/1870)

<sup>82</sup> Cf. **Dezenove de Dezembro**. Belém, 1879, p.4 (08/05/1879)

<sup>83</sup> BARBUY, Heloisa. O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal. In: **Anais do Museu Paulista**. Nova Série, Vol. 4. São Paulo: o Museu, 1996. p. 211-212

Tanto nas exposições nacionais quanto nas internacionais, além dos artigos expostos pelos produtores, eram exibidos alguns objetos representativos da cultura do país possivelmente com o intuito de *contextualizar* os produtos ou mesmo decorar o espaço e, no caso de países como o Brasil, também chamar a atenção do público, uma vez que tais objetos eram tidos como exóticos aos olhares alheios.



Diversos objetos indígenas expostos na primeira Exposição Nacional Brasileira de 1861<sup>84</sup>

A 4ª Exposição Nacional, realizada em 1875, no Rio de Janeiro, nos apresenta um bom exemplo dos objetos que eram expostos pelos museus nestas exposições. Segundo o *Diário do Rio de Janeiro*,

Uma das mais notáveis coleções do Museu Nacional foi ao mesmo tempo um dos mais curiosos grupos da Exposição. Aludimos à coleção arqueológica brasileira exibida pelo Museu em dois grandes e elegantes móveis e representando todas as formas conhecidas da idade

---

<sup>84</sup> Esta imagem foi retirada do seguinte documento: **Primeira Exposição Nacional Brasileira em 1861: coleção de estampas representando vários dos principais produtos que figuram nesta exposição.** Trata-se de uma pasta com 41 estampas. Fonte: <http://www.obrasraras.museunacional.ufrj.br/0075.html> . Acesso em 02/03/2013.

de pedra polida da América, ao lado de outras inteiramente novas para a ciência. (...)

A coleção numismática brasileira do Museu, que nos foi dado apreciar na exposição, é a mais completa das até hoje conhecidas, figurando moedas tão raras que até certos autores duvidam da autenticidade delas. (...)

Na coleção de esqueletos e de animais empalhados observamos o muito que se tem feito ultimamente no Museu Nacional, ufanando-se de ver quanto já se distanciam as preparações do Museu das de museus estrangeiros representados no compartimento vizinho.<sup>85</sup>

Gostaríamos de ressaltar que a noção de exposição existente à época não se restringia ao universo dos museus. Ao contrário, as exposições organizadas longe dos museus (muitas vezes incluindo as coleções destes) apresentavam um dinamismo social e um apelo popular que tornava os museus, comparativamente, lugares muito pouco agradáveis, monótonos, com milhares de exemplares catalogados, identificados cientificamente, etiquetados e dispostos simetricamente nas vitrines muitas vezes empoeiradas.

Não nos deteremos aqui em analisar o tipo de público que frequentava tais exposições, mas pelo fato de muitas delas serem inclusive gratuitas, estas se tornaram relativamente populares, sendo frequentadas não só por uma elite capaz de comparar as exposições realizadas no país com as europeias e norte-americanas, mas também por pessoas “decentemente vestidas”, com razoável grau de escolaridade, que buscavam, através das visitas às exposições, acompanhar as novidades comentadas pela cidade.

Com isso, o exercício proporcionado por estas visitas possibilitou o desenvolvimento de um pensamento crítico, como pudemos observar em vários momentos. Júlio Huelva, escrevendo sobre uma exposição de personagens de cera em 1876, tecia uma crítica às exposições vindas do exterior que se achavam capazes de “civilizar e instruir” nosso “povo inculto”, mas que apenas trocavam as roupas dos personagens reutilizando os mesmos rostos, que pertenciam, por exemplo, ora a Napoleão, ora a Luís de Camões, ora a Alexandre o Grande:

A indústria das figuras de cera tem sido tão explorada e são tantas e tão amargas as decepções que sofremos, quando, a convite de pomposos anúncios, vamos ver essas preconizadas exposições, onde nos servem sempre quatro ou cinco tipos históricos, enfarpelados e acomodados às exigências das glórias patrióticas de cada país que escolheram para vítimas, – que, presentemente, é difícil despertar o nosso público da indiferença com que lê os hiperbólicos anúncios das «sempre nunca vistas» maravilhas, que nos trazem de longínquas

---

<sup>85</sup> **Diário do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro, 1876, p.1 (03/02/1876)



terras, para enriquecer o nosso cabedal de reconhecimentos e a bolsa de quem, tão desinteressadamente e generosamente, vem com o filantrópico fim de nos civilizar e instruir.

Por entre essa imensa e interminável caterva de personagens celebres, que as exposições de figuras de cera nos apresentam, temos a certeza de encontrar sempre uma fisionomia, que não nos é estranha e que quase sempre nos faz exclamar: «eu já vi esta cara n'outro corpo!» (...) A questão toda está no vestuário!<sup>86</sup>

Em 1870, o *Diário do Rio de Janeiro* publicou uma crítica ao “Retrato do General Osório”, produzido pelo artista Rocha Fragoso e exposto ao público num estabelecimento da rua do Ouvidor antes de ser encaminhado ao Asilo dos Inválidos da Pátria. O quadro encomendado pretendia retratar o referido general em posição de combate, mas segundo o jornal,

Ao nosso ver há uma sensível falta no grande quadro do Sr. Fragoso; não, falta artística, mas erro de natureza, de gosto e de verdade. (...) Não é admissível aquela elegância no vestuário (...) A bandeirola cai artisticamente e simetricamente sobre o ferro da lança; a ponta da arma reluz como se nunca houvera servido em combate algum; as botas não mostram a menor sombra de poeira, e o general parece ter-se esmeradamente aprontado para entrar em ação, o que é uma incoerência inadmissível com os acessórios e circunstâncias de toda a peça. (...) falta-lhe a natureza, falta-lhe a realidade e portanto o pincel não foi fiel executor da inspiração primordial.<sup>87</sup>

Críticas como estas dinamizavam as discussões em torno da grande variedade de exposições (em sua maioria não restritas aos edifícios dos museus), o que nos levaria a pensar num universo de exposições nos quais os museus estariam incluídos apenas como mais uma instituição dedicada a tais atividades. Mas, algumas comparações e críticas, principalmente relacionadas às exposições industriais, nos mostraram o quanto era explícita a diferença entre as exposições museológicas e as demais. No ano de 1849 o jornal *Correio Mercantil*, ao comentar a Exposição da Indústria realizada na França naquele ano alertava para as diferenças entre uma exposição e um museu.

Começamos dizendo que as exposições devem ser feitas por amor dos expositores, e não com o fútil fito de simetria. Deve ser um bazar e não um museu, sendo a sua principal vantagem o serem um meio eficaz de publicidade, publicidade eminentemente necessária a todos os produtores, cuja maior infelicidade é não serem nunca bem conhecidos.<sup>88</sup>

A comparação apresenta algumas contraposições interessantes: a primeira é a contraposição entre o “amor do expositor” e a “simetria fútil do museu”; a segunda está

---

<sup>86</sup> HUELVA, 1876, op. cit.

<sup>87</sup> *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 1870, p.1 (04/02/1870)

<sup>88</sup> *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 1849, p.2 (25/08/1849)

relacionada à finalidade da exposição, ou seja, enquanto “bazar”, a exposição era capaz de produzir resultados práticos que resultaria na venda dos produtos e, enquanto “museu”, estaria confinando objetos com fins científicos e não relacionados a nenhuma atividade produtiva perceptível.

A mesma noção era repetida em 1866, quando da realização da Exposição Provincial que ocorreu em Curitiba.

É preciso que cada um convença-se que um palácio de exposição de produtos da natureza, e do homem, não é um museu onde só se vai ver o que é raro, esquisito, e digno de curiosidade. A exposição entende [sic.] principalmente com a animação ao trabalho pela recompensa ao que produz melhor, porque dessa animação virá o maior desenvolvimento da indústria humana.<sup>89</sup>

De acordo com este trecho, as exposições se relacionavam com os objetos ordinários do presente, enquanto o espaço do museu estava reservado para o extraordinário. Críticas neste sentido também puderam ser observadas com relação à participação brasileira na Exposição Internacional de Londres realizada no ano de 1862:

O compartimento brasileiro tinha de fato grandes méritos, mas não sem alguns defeitos sérios. Representava de modo sugestivo a variedade e a vastidão dos recursos do império; mas era falho nos meios de satisfazer a curiosidade naturalmente excitada do comércio e da ciência. Continha em pequeno espaço um número maior de objetos do que outro qualquer compartimento; mas, geralmente falando, os diversos artigos que formavam a nossa exposição eram mais apropriados para a classificação de um museu, do que para a inspeção e exame dos homens práticos no estudo das Exposições Internacionais, e para representar seriamente a capacidade de um país grande, produtor e comercial.<sup>90</sup>

Neste caso, o acúmulo exagerado de objetos e sua tipologia mais aproximava o compartimento brasileiro de um museu do que de uma exposição com “finalidades práticas”. Estava subentendido que a exposição museológica era estática, limitada à organização e classificação de objetos sem nenhum valor prático, a não ser para os poucos cientistas que ali trabalhavam. Um lugar para ser visitado não por lazer, mas pela necessidade de se adquirir um status social mais erudito.

Os museus, apesar de serem espaços de excelência das exposições, estavam disputando a atenção de um público cada vez mais exigente. Não bastava exibir objetos científicos corretamente catalogados e ordenados; era preciso se comunicar com o público, seduzi-lo e atraí-lo para novidades.

---

<sup>89</sup> **Dezenove de Dezembro.** Curitiba, 1866, p.4 (26/05/1866)

<sup>90</sup> **Dezenove de Dezembro.** Curitiba, 1866, p.4 (17/10/1866)

Os museus procuraram então se modernizar e destacaremos duas exposições que foram emblemáticas neste processo. Apesar de durante todo o texto termos tentado abranger os quatro museus pesquisados, iremos nos referir aqui a apenas duas exposições que ocorreram no Museu Nacional, por serem estas mais fartamente documentadas e que, pelo fato de estarem na Corte, tiveram maior repercussão.

Cabe ressaltar no entanto que outras exposições deste tipo foram realizadas em menor escala pelos outros museus. O próprio Museu Botânico do Amazonas, quando de sua criação, estabeleceu em regulamento a obrigação de realizar exposições anuais<sup>91</sup>.

A primeira dessas exposições à qual nos referimos, ocorreu em 1861, logo após o retorno da Comissão Científica do Império, e foi idealizada e organizada por Ferreira Lagos, funcionário do Museu Nacional que tinha sido membro da expedição. Um artigo publicado na *Semana Ilustrada* dá a dimensão do farto universo expositivo no qual se inseria esta exposição.

Exposição! Exposição! É só o que se ouve dizer hoje em dia. Estamos na época das exposições. Exposição nacional, exposição mineira, exposição cearense, veio depois a exposição do quadro do Sr. Lima, a primeira missa no Brasil. Alguns, não contentes, falam na exposição de Londres, sem contar as exposições quotidianas do Bernasconi, Ruqué e outros, de quadros de mulheres nuas da casa do Domére, etc., etc., isto seria um nunca acabar.

Porém de todas, a exposição mais decantada é a cearense. (...) Em toda parte, a cada instante, e sob qualquer pretexto, pergunta-se: «Já foi ver a exposição?» E se se diz que não, vem logo um: «Pois vá ver que vale a pena, é muito bonito, tem muita coisa curiosa ... e olhe que é só até quinta-feira.» Os jornais não cansam de falar nela, e é enorme o número de pessoas que tem corrido ao museu nacional.<sup>92</sup>

A Exposição Cearense foi organizada no Museu Nacional, mais exatamente na sala do lado direito do pavimento superior cujo acesso era possível a partir da segunda entrada, ou seja, para realiza-la foi necessário remover todos os objetos da seção de zoologia (mais exatamente os mamíferos) que se encontravam localizados de forma permanente no espaço. Ocupou aproximadamente um quinto da área útil do museu e durou apenas duas semanas<sup>93</sup>. A novidade e o pequeno período de exposição atraíram os

---

<sup>91</sup> Cf. AMAZONAS (Província). Regulamento nº 49 de 22 de Janeiro de 1884. O Presidente da Província do Amazonas, usando da atribuição que lhe confere o art. 24 § 4º da Carta de Lei constitucional de 12 de Agosto de 1834, resolve expedir o seguinte: Regulamento para o Museu Botânico do Amazonas. In: VELLOSA. **Contribuições do museu botânico do Amazonas**. Manaus: Tipografia do Jornal do Amazonas, 1888.

<sup>92</sup> Uma volta em redor da sala da exposição do Sr. Dr. Lagos. In: **Semana Ilustrada**. Rio de Janeiro, 1861, pp.341-343. (06/10/1861).

<sup>93</sup> Cf. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 1861, p.1 (15/09/1861).

visitantes e a inauguração se deu no dia 07 de setembro de 1861, segundo o próprio Ferreira Lagos, para comemorar o aniversário da independência nacional.

Feliz e patriótica foi a ideia que teve o Sr. Dr. Manoel Ferreira Lagos, de solenizar o aniversário da independência do Império com uma pequena exposição de produtos naturais e artificiais por S. S. trazidos da província do Ceará. (...)

O merecimento do penoso trabalho a que se deu o inteligente membro da comissão científica, não consiste unicamente em haver alcançado um tão grande número de objetos, senão também em os ter colecionados com sistema e preceito para serem discriminados à primeira vista.<sup>94</sup>

O comentário acima, feito pela *Revista Popular* revela um pouco dos bastidores desta exposição. A Comissão Científica do Império, como visto no segundo capítulo, havia sido um fracasso, se comparada com os recursos e equipamentos que foram investidos. Mesmo assim, ao seu término, era necessário dar um retorno, tanto aos seus patrocinadores (o governo imperial) quanto à sociedade. Dessa forma, a exposição homenageava um grande feito do Império e ao mesmo tempo proporcionava à população uma aproximação com os produtos coletados, podendo esta comprovar, de forma palpável, os resultados da expedição e dos recursos investidos.

Ainda que os argumentos fossem frágeis – afinal só entendemos a relação entre os produtos do Ceará e a comemoração da independência nacional porque assim foi informado pelas fontes de época – a ideia da exposição parece ter atingido o seu objetivo, ou seja, provar através dos objetos expostos, o sucesso da expedição. Cabe ressaltar que Ferreira Lagos havia sido um dos grandes entusiastas da Comissão, sendo até motivo de chacotas pelos seus colegas, por sempre *ver o lado bom das coisas*, mesmo quando tudo estava dando errado<sup>95</sup>.

Para o campo museológico, foi esta talvez a primeira exposição temporária realizada pelo Museu Nacional, de grande repercussão na sociedade local. Ela se diferenciou das demais por três motivos basicamente. Em primeiro lugar, ocupou algumas salas do museu com objetos totalmente novos e por um espaço limitado de tempo, diferente do que ocorria nas demais salas do museu, onde poucas mudanças eram realizadas ao longo dos anos; além disso, estes objetos – plantas, animais e artefatos – estavam relacionados entre si, ou seja, orbitavam em torno de um mesmo

---

<sup>94</sup> Crônica da Quinzena. In: **Revista Popular**. Rio de Janeiro, 1861, p.382 (julho a setembro de 1861).

<sup>95</sup> Cf. KURY, Lorelai Brilhante. Explorar o Brasil: o Império, as Ciências e a Nação. In: KURY, Lorelai Brilhante (org). **Comissão científica do Império (1859-1861)**. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Editorial, 2008.

tema que era a província do Ceará. Ademais os objetos haviam sido “coleccionados com sistema e preceito para serem discriminados à primeira vista”, ou seja, tratava-se de uma expografia preocupada com a comunicação com o público leigo, não versado nas ciências naturais ou humanas.

Em segundo lugar, com o objetivo de atrair o público que legitimaria o valor da exposição e conseqüentemente da expedição, assumiu uma cenografia incomum até então no Museu Nacional, porém conhecida do contexto das exposições da época e um exemplo disso foi o próprio vaqueiro cearense representado na entrada da exposição, como pudemos conhecer através da descrição feita pela *Semana Ilustrada*.

Entrei na sala de espera. A primeira coisa que se me apresentou foi o vaqueiro, tão galhardo e cheio de *imposant* como um jockey que vai correr num *steepchase*... Ai, ai, ai, a ilusão foi tanta que ainda penso que é um vaqueiro às deusas! Nada, não é; é um manequim com as roupas do vaqueiro. (...)

O tal manequim (que já jogou as cabeçadas não sei com quem) tem cara de francês e está com umas barbas feitas em casa do Charles Guignard. Mas isso não vem nada ao caso.

Está montado num soberbo ginete andaluz, muito mal empalhado, e por consequência pertencente ao arsenal de guerra.<sup>96</sup>

Não podemos negar que foi uma tentativa de *ambientar* as roupas originais de um vaqueiro do Ceará, ainda que com um manequim francês e um cavalo andaluz emprestado. O que gostaríamos de destacar é a iniciativa do Museu Nacional em se aproximar de uma linguagem cenográfica que até então não havia experimentado.

Por fim, a mesma revista se incumbiu de narrar o desconcerto do ilustre visitante ao adentrar a exposição e encontrar um público surpreendentemente diferente.

Subi a escada, confesso que muito embaraçado, porque esperava encontrar a sala cheia de sábios de gravata branca, calças cortadas à antiga, etc., enfim todas essas coisas que caracterizam o sábio, falando em termos técnicos e olhando para a gente como se olha para uma parede. Mas nada, não, senhor. Vi a sala cheia de meninos, fazendo gazeta; de caixeiros, que deveriam estar no tesouro selando letras; de estudantes fora da aula; de empregados (como eu) ausentes da repartição; de muitas senhoras com riquíssimas *toilettes* e de muitas moças bonitas, que foi o melhor da festa.<sup>97</sup>

Não era o tipo de público, nem em qualidade nem em quantidade, que o Museu Nacional estava acostumado a receber. Mas a exposição foi um sucesso, movimentou a imprensa por duas semanas e atraiu ao museu pessoas que talvez jamais tivessem

---

<sup>96</sup> *Semana Ilustrada*. Rio de Janeiro, 1861, pp.341-343. (06/10/1861).

<sup>97</sup> *Semana Ilustrada*. Rio de Janeiro, 1861, pp.341-343. (06/10/1861).

adentrado aquelas portas. Interessante ainda observar, que dos “meninos gazeteiros” às “senhoras riquíssimas” todos os espectros da sociedade permaneciam na sala da exposição, admirando cada um a seu modo os objetos ali organizados. Levaria, no entanto, duas décadas para que o Museu Nacional decidisse repetir a experiência.

Em 1874 Ladislau Netto assumiu a direção do Museu Nacional e dois anos depois já havia conseguido reformar os estatutos do mesmo e incluir os estudos antropológicos em uma das seções. Mais do que uma necessidade de modernização dos estatutos, tal inclusão atendia a um desejo pessoal do então diretor que pretendia, a partir do desenvolvimento da seção de antropologia, criar um outro museu independente, dedicado exclusivamente ao assunto. Porém, o apoio do governo imperial havia se restringido à criação da seção.

Estava no interesse intelectual do Brasil e era de seu estrito dever colocar-se na primeira linha das nações americanas que mais a peito empreenderam o estudo das gerações, a quem antes de Colombo fora, por séculos sem conta, avassalado este vasto continente. E ao Museu Nacional (...) devia caber tamanha glória.

Tive a fortuna de o entender assim, desde há vinte anos. (...) Completava eu então meus estudos em Paris e nada mais natural que deixar-me arrastar pelos vórtices da onda entusiástica dos que viam assim dilatas as fronteiras da origem do homem nos fastos da paleontologia. Ah! Quantas páginas indecifradas, sobre a história da humanidade, não encerram ainda esses arquivos de pedra até hoje ocultos na mudez de noite eterna do passado!

Mal volvi ao solo natal foi meu primeiro cuidado socorrer-me dos meios que melhores e mais prontos se me afiguraram para a realização das minhas cada vez mais alimentadas esperanças. (...)

E tal foi o progredimento do Museu Nacional neste estágio luminoso dos seus labores, que decretada em 1876 a reorganização dos antigos estatutos, resolveu o Governo Imperial, a sugestões minha, criar um Museu especial, a cargo do qual se achasse, de então por diante, todo o complexo e já nessa quadra copiosíssimo repositório existente na seção antropológica. Até o presente não me foi permitido fruir o gozo deste cometimento, nem ter ao menos razão bastante em que me funde para esperar saudá-lo em prazo de curta duração.

Males há, porém, as vezes, dos quais desabrocham inesperados benefícios: desiludido de lograr tão cedo os meus jamais esquecidos desejos, cogitei de ressarcir este doloroso sentimento pelo projeto que desde 1880 concebi, de uma exposição antropológica brasileira. Este projeto fez-se indizível e esplendida realidade, a 29 de julho de 1882.<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> NETTO, Ladislau. Prefácio. In: **Archivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro**. Vol. VI. Rio de Janeiro: Tipografia e Litografia Econômica de Machado & C., 1885. pp.6-9

O discurso de Ladislau Netto, mostrando ser o Museu Nacional *predestinado* a realizar a Exposição Antropológica, se misturava ao desejo pessoal do diretor, que servia-se então de uma posição privilegiada para atingir seus objetivos. Devemos entender os esforços para a realização de tal exposição, não apenas como a busca pela realização de um trabalho sério, mas como uma iniciativa passional no qual Ladislau Netto não mediu esforços para realizar seu intento. Em outras palavras, o tema da exposição estava muito mais relacionado com um desejo pessoal do diretor do que com preocupações museológicas inerentes à própria instituição.

Cabe ressaltar que sob o título da exposição estavam compreendidos materiais arqueológicos, antropológicos em seu sentido físico (antropologia física) e etnológicos, que se referissem às populações indígenas brasileiras.

Para analisarmos a Exposição Antropológica de 1882 e o seu impacto na museologia brasileira do período, é necessário considerar três momentos: o que antecedeu a exposição, o período em que esteve aberto ao público e o período posterior à exposição.

No período que antecedeu à exposição podemos observar como as tendências museais europeias e norte-americanas, somadas às práticas comuns às exposições industriais, proporcionaram uma experiência inovadora no campo museal brasileiro.

Apesar do desejo de Ladislau Netto de criar um museu antropológico a partir das coleções existentes no Museu Nacional, tais coleções eram incipientes e apresentavam lacunas. Para resolver este problema ele atuou em duas frentes de trabalho: primeiro publicou as Instruções para a Exposição Antropológica Brasileira<sup>99</sup> contendo uma lista dos objetos desejáveis; depois organizou e realizou pessoalmente expedições para algumas regiões do interior de São Paulo, da Bahia e à Ilha de Marajó no Pará.<sup>100</sup>

As *Instruções* se baseavam no modelo das exposições industriais – contemplando inclusive prêmios aos que cedessem materiais para a exposição – e tinha por objetivo enriquecer o acervo do museu. Já as expedições, principalmente a realizada no Marajó, estavam voltadas para aquisição de material arqueológico<sup>101</sup>.

---

<sup>99</sup> Cf. **Publicador Maranhense**. São Luís, 1882, p.1 (28/02/1882)

<sup>100</sup> Cf. **Jornal do Recife**. Recife, 1882, p.1 (18/01/1882); Idem, *Ibidem*, p.2 (21/01/1882); **O Cearense**. Fortaleza, 1882, p.3 (25/01/1882); **Diário de Belém**. Belém, 1882, p.2 (01/03/1882).

<sup>101</sup> Nas escavações realizadas no Marajó, Ladislau Netto contou com o apoio de Ferreira Pena que exercia o cargo de Naturalista Viajante do Museu Nacional na época.

Uma vez resolvida a questão da obtenção dos objetos, Ladislau Netto se deparou com um novo desafio: como expor hábitos e costumes através de objetos inanimados? Não bastava mostrar o arco e flecha que o índio usava, mas sim *como* tais objetos eram usados e principalmente, que aspectos físicos tinham estes índios. Para uma exposição antropológica não era suficiente dispor lanças indígenas em troféu<sup>102</sup>, nem apoiar um arco e flecha nas mãos de um manequim francês com cavanhaque.

Havia no entanto uma multiplicidade de métodos expositivos disponíveis e já experimentados nas diversas exposições que itineravam pelo país, nas exposições industriais e mesmo nos museus europeus que Ladislau Netto conhecia. Desta forma ele optou pelas ambientações e dioramas<sup>103</sup> e para isso foi necessário produzir alguns materiais expositivos, como por exemplo os manequins dos próprios índios, tarefa à qual foi incumbido um francês de nome Després.

Na exposição antropológica brasileira que será inaugurada à 14 de março do ano próximo futuro no museu nacional, serão apresentados em tamanho natural e com as cores e vestidos próprios os tipos mais notáveis das tribos aborígenes do Brasil. Acha-se encarregado deste trabalho o Sr. Després que se servirá para isso das fotografias que possui o museu nacional e de alguns índios puros que existem nesta corte em serviço de particulares, e nos corpos de marinha e guerra.<sup>104</sup>

Logo em seguida, com a chegada de índios Xerente à Corte, estes foram convencidos a colaborar com a exposição em troca de alguns presentes. A colaboração consistia em se deixarem medir e modelar para a exposição.

Continuam a prestar-se no museu nacional aos mais interessantes estudos antropológicos conducentes a esta próxima futura exposição os quatro índios e a índia da tribo Xerente, há pouco chegados das margens do alto Tocantins. O mais notável destes indígenas, de nome José, talvez o único de sangue puro, é o mais inteligente deles; os outros, conquanto nascidos entre famílias inteiramente selvagens, apresentam, segundo o Sr. Dr. Lacerda, que lhes tem medido e examinado a estrutura, certo grau de mestiçagem. (...) Está encarregado de modelar as formas destes índios o Sr. Després, escultor muito conhecido nas figuras que prepara para a mesma exposição antropológica.<sup>105</sup>

A produção destes materiais expositivos – os manequins dos índios – seguia no entanto preceitos estritamente científicos para a época. Interessava a cópia de “índios

---

<sup>102</sup> Em troféu: método expositivo onde diversos objetos relacionados entre si são presos a uma base, geralmente em forma de leque, que pode ser apoiado no chão ou pendurado numa parede.

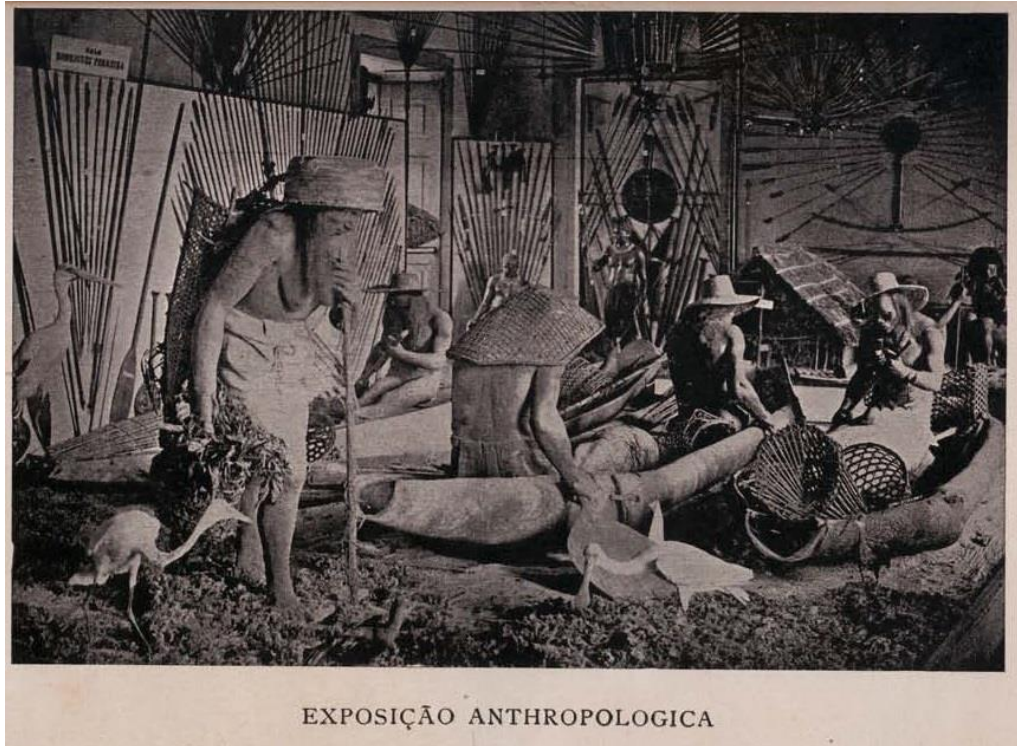
<sup>103</sup> Diorama: “Quadro de tela de grandes dimensões, iluminado de modo a produzir efeitos de ótica diferentes, estando o expectador na obscuridade.” Fonte: **Lello Universal. Novo Dicionário Enciclopédico Luso Brasileiro**. Vol. 2. Porto: Livraria Chardron, s.d. [ca. 1940]. p. 782.

<sup>104</sup> **Jornal do Recife**. Recife, 1882, p.2 (01/01/1882)

<sup>105</sup> **O Cearense**. Fortaleza, 1882, p.3 (25/01/1882).



puros”, e não era suficiente o fato deles terem “nascido entre família inteiramente selvagens”; era preciso medi-los para verificar ou não a presença de mestiçagem, que era considerada uma degradação da *raça*. Não por acaso, no trecho citado acima, o único índio de “sangue puro” era o mais inteligente.



Sala Rodrigues Ferreira na Exposição Antropológica de 1882 (Museu Nacional, Rio de Janeiro/RJ)<sup>106</sup>

Como se não bastassem os manequins produzidos, Ladislau Netto pediu ao presidente da província do Espírito Santo que lhe enviasse uns vinte índios botocudos para participarem da exposição. Vieram apenas sete, com o intuito de serem igualmente copiados e de poderem ser apreciados pelos visitantes.

Chegaram os sete índios botocudos esperados da província do Espírito Santo para a Exposição Antropológica. O presidente dessa província, a quem os havia pedido o Sr, Diretor do museu em número de vinte, teve de lutar com grande dificuldade para lhe enviar estes que acabam de chegar. (...) São três mulheres, três homens e um menino de oito anos de idade; o mais velho dos homens que deve ser maior de 60 anos, é casado com as duas mais novas das mulheres: uma de 18 e outra de 15 anos. A mais velha das mulheres deve contar 60 anos; é feia, e como esposa mais velha do velho botocudo, usa de grande tembetá ou botoque no beijo. A cara do velho é áspera, repulsiva e

<sup>106</sup> FERREZ, Marc. Exposição Antropológica. 1882. Fotografia. Imagem retirada da publicação: LACERDA, João Batista de. **Fastos do Museu Nacional do Rio de Janeiro. Recordações históricas e científicas fundadas em documentos autênticos e informações verídicas.** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1905. p. 96/97.

cheia de desconfiança. Graças ao interprete que acompanha estes selvagens, pode o Sr. Diretor do museu tranquiliza-los, prometendo-lhes quanto desejassem.<sup>107</sup>

Tem excitado muita curiosidade os sete botocudos enviados do Espírito Santo para a exposição antropológica. O mais velho deles é horroroso, desconfiado, (...). Estes bobotucos são verdadeiros homens da selva. A desconfiança transparece em todos os seus movimentos, sendo necessário engoda-los com presentes e carícias a todo o momento.<sup>108</sup>

Às vésperas da inauguração da exposição já estavam prontos inúmeros manequins indígenas e telas pintadas por ilustres artistas com os retratos dos mesmos. O estranhamento causado pelo encontro de civilizações se transformou no sucesso da exposição, que ocupou oito salões do pavimento superior do museu que correspondia aproximadamente à metade da área útil do edifício.

Cada sala recebeu um nome em homenagem a exploradores ou cientistas que se dedicaram ao estudo da arqueologia, antropologia e etnografia. Foram eles: Vaz de Caminha, Rodrigues Ferreira, Anchieta, Jean de Lery, Charles Hartt, Lund, Martius e Gabriel Soares<sup>109</sup>. A prática de nomear as salas de um museu era ainda desconhecida no Brasil, mas comum em museus europeus.

O segundo momento importante da Exposição Antropológica de 1882, ocorreu quando a mesma foi franqueada ao público. Segundo os jornais da época, uma multidão se dirigia diariamente ao museu e o diretor precisou tomar algumas medidas, principalmente em relação aos índios botocudos que circulavam pela exposição e em alguns momentos, ao som dos maracás do próprio museu, tocavam e apresentavam uma dança circular, para delírio dos visitantes.

Somos informados de que o Sr. Diretor do Museu Nacional, para afastar o enorme ajuntamento de visitantes nos salões da Exposição Antropológica, nas ocasiões em que ali estiverem os botocudos, e ao mesmo tempo no intento de reter a estes por mais tempo neste corte, por meio de um pequeno lucro dividido entre eles e o seu guia, deseja fazer uma exposição dos referidos botocudos mediante uma pequena esportula, a qual será oportunamente anunciada. Deste modo o Sr. Diretor do Museu, além das conveniências acima expostas, ver-se-á também livre das inúmeras pessoas que lhe vão cotidianamente pedir cartões de ingresso, para verem os botocudos no seu atual agasalho.<sup>110</sup>

É pena porém, que uma parte do público não tenha querido compreender o espírito de caridade que devemos ter para os pobres

---

<sup>107</sup> **Jornal do Recife**. Recife, 1882, p.1 (14/07/1882).

<sup>108</sup> **Diário de Belém**. Belém, 1882, p.3 (23/07/1882)

<sup>109</sup> **GUIA da Exposição Antropológica Brasileira realizada pelo Museu Nacional do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Tipografia de G. Leuzinger & Filhos, 1882.

<sup>110</sup> **Jornal do Recife**. Recife, 1882, p.1 (28/07/1882)

índios botocudos que de bom grado se prestam aos estudos a que os sujeitam no Museu e que os tenham perseguido de modo inqualificável, já no seu próprio abrigo no jardim do Campo, já no Museu, apesar de fechadas as portas daquela repartição, em cujas imediações estaciona uma onda de povo a espera dos pobres selvagens para recebe-los com umas provas de equívoca admiração. A vista disso o Sr. Diretor do Museu entendeu muito acertadamente retirar-los para fora da cidade, até que possam ser vistos pelo povo de modo conveniente e com um entusiasmo menos incomodo aos mesmos índios.<sup>111</sup>

O sucesso da exposição trazia ao mesmo tempo o desafio em lidar com um público até então desconhecido no Museu Nacional. As salas vazias, silenciosas, frequentadas por estudiosos eram totalmente invadidas por uma multidão barulhenta quando se anunciava que ali havia uma *Exposição*. Se quisessem ter este volume de público e divulgação, os museus deveriam então fazer mais exposições, além de serem apenas museus.

Ainda com relação ao público, podemos observar que o próprio museu os dividia entre a “grande massa de visitantes” que transitava pelo museu em busca de curiosidades e distração aos domingos, e as pessoas realmente interessadas em “examinar” os objetos que, imaginava-se, podiam frequentar o museu a qualquer momento.

Continua a ser numerosa a afluência de visitantes ao palácio do museu nos domingos. Em 13 do corrente foi tal o concurso de pessoas que se aglomerou nas salas da exposição, que não havia meio de poder-se ali transitar sem ser impelido pela grande massa de visitantes.

Os que desejam examinar detidamente as riquezas antropológicas expostas no museu, dificilmente o conseguem em semelhantes condições, mas esses podem escolher outro dia, sem prejuízo da curiosidade da parte do público que só tem ocasião de visitar o museu nos dias desocupados.<sup>112</sup>

O terceiro momento importante desta exposição ocorreu após o seu término. A maior parte do material recolhido e exposto não havia sido pesquisado ou catalogado, tendo muitos deles chegado ao museu após a inauguração da exposição. Neste sentido, foram necessários dois anos para o Museu Nacional organizar todos os objetos e reabrir a exposição da então *Seção Anexa de Arqueologia, Entografia e Numismática*.

Anteontem 13 o Museu Nacional reabriu as suas salas à frequência do público nos domingos, tendo sido visitado por mais de 3.000 pessoas que ali tiveram ensejo para admirar a profunda transformação porque tem passado após a Exposição Antropológica. Não só todas as

---

<sup>111</sup> **Jornal do Recife**. Recife, 1882, p.1-2 (29/07/1882)

<sup>112</sup> **Diário de Belém**. Belém, 1882, p.3 (31/08/1882).

coleções têm sido aumentadas e algumas tem sido criadas mas é inteiramente diverso das de outrora o aspecto, porque se mostram agora cuidadosamente distribuídas, classificadas e ordenadas em armários apropriados, as riquezas científicas ali existentes.<sup>113</sup>

Como podemos observar, a Exposição Antropológica de 1882 foi um marco na expografia e na própria museologia do Museu Nacional, e seria inspiração para muitas exposições que sucederam nos diversos museus do país.

## **Educação em museus no século XIX**

Longe de tentar fazer uma história da educação em museus, tema que vem sendo amplamente abordado nos dias atuais, pretendemos aqui identificar em que medida os museus brasileiros, durante o século XIX, se preocuparam em cumprir um papel educacional na sociedade e como esta preocupação foi apropriada pelos visitantes ou mesmo se construiu no imaginário popular.

Primeiramente é preciso definir de que educação estamos falando. A publicação “Conceitos-chave de Museologia” define a educação em museus nos dias atuais da seguinte forma:

**EDUCAÇÃO** – De uma maneira geral, a educação significa a implementação dos meios necessários para a formação e o desenvolvimento de pessoas e de suas próprias capacidades. A educação museal pode ser definida como um conjunto de valores, de conceitos, de saberes e de práticas que tem como fim o desenvolvimento do visitante. (...) A educação, em um contexto mais especificamente museológico, está ligada à mobilização de saberes relacionados com o museu, visando ao desenvolvimento e ao florescimento dos indivíduos, principalmente por meio da integração desses saberes, bem como pelo desenvolvimento de novas sensibilidades e pela realização de novas experiências.<sup>114</sup>

Certamente não era esta a concepção de educação no século XIX, mas alguns aspectos desta definição já podiam ser observados nos museus da época, como o interesse em que o visitante saísse do museu com alguma informação e a noção de que a educação proporcionada pelo museu era diferente daquela adquirida nos bancos escolares.

Até o início da década de 1890 a função educacional dos museus, de acordo com os seus regulamentos, dizia respeito aos cursos oferecidos por este. Pelo regulamento do

---

<sup>113</sup> **Jornal do Recife**. Recife, 1884, p.1 (20/08/1884).

<sup>114</sup> DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (edit.). **Conceitos-chave de Museologia**. Tradução e comentários de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2013. p. 38.

Museu Nacional de 1842, era uma das incumbências dos diretores de cada seção, “dar um curso anual das ciências relativas às suas secções, a vista dos respectivos produtos, segundo as instruções do governo”<sup>115</sup>. Os cursos se resumiram a eventuais ciclos de palestras como o abaixo citado.

Amanhã (sábado) às 6 horas da tarde, deve ter lugar no salão do museu nacional, a primeira das conferências científicas e divertidas, de uma nova série, oferecida pelo Sr. Pedro d’Alcântara Lisboa, ao público ilustrado desta capital. Chamamos a atenção de todos os amantes das ciências para estas interessantes reuniões. Onde se patentearão e serão explicadas muitas das maravilhas humanas mais recentes e engenhosas.<sup>116</sup>

Já o Museu Goeldi, pelo regulamento provisório de 1871, previa que “em cada semana um dos membros do conselho, inclusive o diretor, dará uma lição sobre qualquer das matérias de que trata o art. 3º, e também sobre geografia e hidrologia do Brasil, e especialmente da província do Pará”<sup>117</sup>. Os cursos nem chegaram a acontecer neste período pela ausência de pesquisadores, mas os planos do então presidente da província do Pará, Abel Graça eram ousados.

O museu paraense é o estabelecimento mais importante, que mais poderosa influência tem de exercer para o desenvolvimento das ciências nesta província. O museu é o primeiro núcleo de um estabelecimento de ensino superior, é o centro a que se hão acolher no Pará os estudos da ciência da natureza.

O regulamento expedido para este estabelecimento estabeleceu as bases do futuro desenvolvimento dos estudos superiores quando determinou que em cada semana um dos membros do respectivo conselho administrativo desse uma lição pública em leitura sobre o ramo de ciências distribuído a seção a cargo desse membro do conselho.

A diretoria informa que esta disposição não pode ainda ser posta em vigor por não se achar ainda organizado definitivamente o conselho administrativo, o que espera realizar brevemente.<sup>118</sup>

O decreto nº 6.116 que reorganizou o Museu Nacional em 1876 era mais incisivo e previa como incumbência do diretor “organizar o programa dos cursos públicos”<sup>119</sup>. Da mesma forma o Museu Paranaense em 1882 previa que “O diretor do Museu promoverá o ensino das ciências físicas e naturais por meio de conferências, que

---

<sup>115</sup> BRASIL, 1842, op.cit.

<sup>116</sup> **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 1852, p.2 (21/05/1852).

<sup>117</sup> PARÁ, 1871, op. cit.

<sup>118</sup> GRAÇA, Abel. **Relatório apresentado à Assembleia Legislativa Provincial na segunda sessão da 17ª Legislatura pelo Dr. Abel Graça presidente da Província do Pará**. Tipografia do Diário do Grão-Pará, 1871. p.2.

<sup>119</sup> BRASIL, 1876, op. cit.

se realizarão em uma das salas do estabelecimento, nos dias que designar”<sup>120</sup>. Nenhum público havia sido especificado e geralmente estes cursos eram frequentados por homens e mulheres *decentemente vestidos*, exigência básica para adentrar um museu.

O objetivo destes cursos pode ser melhor compreendido pelas palavras do ministro da agricultura, Cândido Monteiro, em 1872.

A reunião desses objetos em um espaço limitado servirá somente para os iniciados nos mistérios da ciência, se não houver quem, zelando sua conservação, incumba-se de demonstrar ao povo, em linguagem acomodada à sua inteligência, as vantagens que a lição dos que se dedicaram ao improbo trabalho de observar a natureza e arrancar-lhe os segredos, tão recatadamente escondidos, pode ministrar a indústria, aos diferentes ramos da agricultura. Assim o entendeu o legislador brasileiro quando, reorganizando o museu nacional e dando-lhe o regulamento vigente, prescreveu para os diretores das respectivas seções a obrigação de fazerem cursos populares nos ramos de sua especialidade.<sup>121</sup>

Como pode ser observado, os cursos eram organizados para os leigos, como forma de educar o público nos assuntos das ciências naturais. No Museu Nacional a denominação de “curso prático” aparecia com frequência e eram realizados à noite, fora do horário de trabalho da maioria do público.

Curso Prático do Museu [Nacional] – Hoje, às 8 horas da noite, será iniciado o ensino da seção de zoologia, anatomia e fisiologia comparada, pertencente ao curso público do museu. O professor desta seção é o Sr. Dr. Pizarro, que começará o seu ensino conforme o programa do curso popular do museu, tratando dos preliminares da zoologia postos ao alcance do público.<sup>122</sup>

Em que pese todo o apelo popular, era comum a presença da família imperial, em especial do próprio Dom Pedro II. Portanto, devemos ter cuidado na avaliação do público presente. Segundo um cronista de época, referindo-se a Dom Pedro II ironicamente como um sábio, os cursos funcionavam mais como eventos sociais do que propriamente fontes de aprendizagem.

Este mesmo *sábio* inaugurou no Museu uma série de conferências que, têm sido muito concorridas pela nossa *high life*, que entende tanto do riscado como eu de chinês, mas que pensa ser grande tom comparecer em todos os lugares que vai o Chefe do Estado.<sup>123</sup>

Aos poucos, os anúncios dos cursos começaram a esclarecer melhor a quem se destinavam.

---

<sup>120</sup> PARANÁ, 1882, op. cit.

<sup>121</sup> MONTEIRO, Cândido Borges. **Relatório do Ministério da Agricultura**. Rio de Janeiro: 1872. p.31

<sup>122</sup> **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 1875, p.3 (13/07/1875)

<sup>123</sup> CUBAS, Braz de. Cartas Guanabarenses VIII. **Jornal do Recife**. Recife, 1875, p.1 (21/09/1875)

Hoje, às 7 horas da noite, será inaugurado o curso público do museu nacional (...). O curso do museu é destinado às senhoras, aos homens de letras, aos empregados públicos, a todos, enfim que, estranhos ao estudo da história natural, quiserem aproveitar esta hora desaproveitada da noite. O curso, portanto, tem obrigação de ser feito ao alcance do seu auditório.<sup>124</sup>

Os temas eram abrangentes e a frequência era predominantemente masculina; “perante numeroso auditório, no qual se viam algumas senhoras fez o sr. dr. Hartt, diretor da seção de geologia do Museu Nacional, a sua primeira conferência sobre esta ciência”<sup>125</sup>. Algumas conferências, como esta citada, tinham seu conteúdo divulgado nos jornais da época com detalhes, informando inclusive os materiais didáticos envolvidos, geralmente pranchas de papel com desenhos impressos (vendidos em blocos na Europa) e objetos do próprio museu. Para termos a noção da amplitude dos temas, a conferência do Dr. Hartt em 1876, que durou em torno de duas horas, versava sobre a história da terra. Começou com a bola de gás que se desprende do sol, passando pelo seu resfriamento, o surgimento dos anfíbios, a transformação destes em dinossauros, a megafauna brasileira e por fim o aparecimento do homem.

Na idade quaternária, os continentes acabam de formar-se e aparece na terra o homem, o rei da criação, acompanhado de numeroso séquito de animais gigantescos, entre os quais avultam o Megatério, o Gliptodonte do Brasil e muitos outros.<sup>126</sup>

De certa forma os cursos dos museus abriam os horizontes do conhecimento de quem os frequentava tornando-os aptos – ou pelo menos com novas informações – para se tornarem pessoas interessantes nas conversas informais entre amigos e familiares.

Pela análise dos regulamentos poderíamos acreditar que a educação em museus – entendida enquanto cursos esporádicos – só existiu, e de forma incipiente, a partir da década de 1840. Mas, a noção de museu como lugar educacional tem origens mais antigas.

Em 1824, uma correspondência assinada por “O Sertanejo em Viagem” e publicada no periódico *Império do Brasil*, já destacava o Museu Nacional como uma “casa de educação” voltada para a instrução dos jovens.

Nós vemos no Brasil casas de educação: uma Academia de Belas Artes, um Laboratório Químico, um Museu já mui rico, e ultimamente aumentado com novas maravilhas dos três reinos da Natureza; a nossa

---

<sup>124</sup> **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 1876, p.2 (10/03/1876)

<sup>125</sup> Cf. **Publicador Maranhense**. São Luís, 1876, p. 2 (18/04/1876).

<sup>126</sup> Idem Ibidem.

mocidade já tem outro ar, um certo grau de polidez adquirido pela instrução.<sup>127</sup>

Em 1835, Joaquim Souza, então ministro do Império, informava em seu relatório que “resta-me tratar dos estabelecimentos, que tem relação com a Instrução Pública; e principiando pelo Museu (...) que há dezesseis anos serve gratuitamente a Nação, com zelo e probidade ilibada”<sup>128</sup> ou seja, os museus faziam parte dos processos educativos existentes no país, mas se diferenciavam do ensino formal proporcionado pela instrução pública. Segundo o jornal *Diário do Rio de Janeiro*, referindo-se ao Museu Goeldi em Belém no ano de 1871, informava que “entre os estabelecimentos auxiliares da instrução pública conta a capital do Pará com uma biblioteca pública e um museu”<sup>129</sup>.

A mesma noção encontramos em Santa Catarina, quando o presidente da província tentou organizar um museu em 1879 na cidade de Desterro (atual Florianópolis).

O presidente da província, considerando as vantagens que esta pode auferir da criação de um Museu que dê exata ideia dos elementos de prosperidade existente no solo e subsolo do território a ela pertencente, e além de servir de escola prática para a mocidade estudiosa facilite as observações e os exames necessários à exploração das riquezas naturais que o mesmo tornar conhecidas (...) <sup>130</sup>

O que gostaríamos de observar é que apesar das ações educativas nos museus estarem restritas, neste período, aos cursos, a compreensão dos museus como lugares de educação vinha de tempos mais remotos.

Cabe ressaltar que paralelamente à existência dos museus, havia as “lições de coisas”; aprendizados cotidianos e caseiros que partiam dos objetos.

Lição de Coisas (Segundo Madame M. Pape-Carpentier)

- *O que é uma lição de coisas?*

- Uma conversação familiar sobretudo o que fere os sentidos, o coração e a imaginação dos meninos.

- *Seu fim?*

- Dar um grande número de noções úteis que o programa escolar não comporta, mas que constituem o cabedal comum do bom senso. (...)

- *Os meios?*

- (...) munir-se de quadros ou coleções do sistema métrico, quadros de história natural, de agricultura, da história do país. Enfim, colecionar diversos objetos, plantas, minerais, etc., que excitam a curiosidade dos alunos e facilitem a exposição das lições.

- *O sistema a seguir?*

---

<sup>127</sup> **Império do Brasil.** Rio de Janeiro, 1824, p.617 (24/12/ 1824).

<sup>128</sup> SOUZA, Joaquim Vieira da Silva. **Relatório do Ministério do Império.** Rio de Janeiro: 1835. p. 502.

<sup>129</sup> **Diário do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro, 1871, p.1 (26/11/1871).

<sup>130</sup> **O Despertador.** Desterro, 1879, p.2-3 (05/11/1879).



- Um objeto tem um nome, uma cor, uma forma. Serve para alguma coisa. É composto de tais e tais materiais. Tem tal origem. E eis aqui outros tantos pontos a elucidar sucessivamente. Um fenômeno se produz: manifestação, coisas, resultados. Um acontecimento se dá: exposição, coisas, efeitos, conclusão moral.<sup>131</sup>

Tal método não era novidade na segunda metade do século XIX, mas nos dá algumas pistas para pensar como sutilmente acontecia a *educação nos museus*, longe dos cursos. Objetos que atraíssem a curiosidade, bem escolhidos, bem expostos, com etiquetas legíveis e elucidativas permitiriam ao visitante *aprender coisas*.

O Museu Paulista, criado apenas na década de 1890, também previa em seus primeiros estatutos os cursos e conferência, mas dava ênfase ao próprio museu como educador. Segundo a Lei nº 200 de 1893, “O Museu servirá de meio de instrução para o povo e de instrumento de investigação científica para o Estado.”<sup>132</sup> A proposta de Hermann von Ihering, segundo ele baseado nos métodos modernos de organização de museus, era tornar os objetos expostos elucidativos a ponto do próprio visitante, ao observá-los poder aprender sozinho.

Se antigamente o Museu era constituído pelo conjunto dos materiais das coleções e tudo estava franqueado ao público, hoje a intenção dos diretores destas coleções é tornar cada vez mais interessantes e instrutivas as coleções expostas ao público, o que exige uma escolha criteriosa dos objetos expostos. Pretende-se hoje expor menos exemplares ou objetos e tornar aqueles que foram escolhidos, mais instrutivos e atrativos ao público. (...)

Um progresso notável, que data dos últimos dois decênios, é a exposição de preparações biológicas, de grupos naturais de animais destinados a ilustrar seu modo de viver. (...)

Em geral todos os grandes Museus que visitei, têm ligado grande atenção aos melhoramentos neste sentido, como também se esforçara por dar rótulos mais explicativos, por vezes com informações minuciosas e pequenos mapas, ilustrando a distribuição geográfica de certos gêneros, famílias, etc. Também o método plástico<sup>133</sup> da preparação dos Vertebrados tem contribuído muito para tornar mais naturais, mais elegantes e artísticas as cenas da vida animal que representam. Tais grupos naturais são muito mais atrativos e instrutivos do que as séries uniformes de animais isolados, que geralmente enchem as vitrinas.<sup>134</sup>

---

<sup>131</sup> **Publicador Maranhense**. São Luís, 1878, p.1 (13/12/1878).

<sup>132</sup> SÃO PAULO (Estado). Lei nº 200 de 29 de agosto de 1893. Autoriza o governo a reorganizar o Museu do Estado. In: **Diário Oficial do Estado de São Paulo**. São Paulo, p. 1 (01/09/1893).

<sup>133</sup> Tornou-se comum a modelagem em cerâmica ou resina de répteis e anfíbios, sendo copiados seus traços mais característicos a partir dos originais. Estes eram usados na composição dos grupos de animais.

<sup>134</sup> IHERING, Hermann von. A organização atual e futura dos Museus de História Natural. In: **Revista do Museu Paulista**. São Paulo: Tipografia Cardozo, Filho & Cia., v. 7, 1907, p. 436-439

Podemos observar que as técnicas expositivas se colocavam à disposição das necessidades educativas dos museus, mesmo antes da década de 1920, quando a educação em museus se desenvolveu em outros rumos, principalmente nos museus históricos. Esta preocupação educacional associada à disposição dos objetos em vitrines, que por sua vez eram adquiridos (por coleta, doação ou compra), classificados, catalogados e preparados para enfim serem expostos, compunham um ciclo museológico que no nosso entender pode perfeitamente ser chamado de museologia; a museologia do século XIX.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 2010, enquanto procurava um tema para compor o projeto de pesquisa para o doutorado, comentei a ideia de trabalhar com os museus do século XIX com alguns colegas. De alguns ouvi um lacônico “interessante...”; outros foram mais sinceros e me fizeram questionamentos como: “mas porque trabalhar com esse tema?” ou “no século XIX o que existia não eram *exatamente* museus...”.

Os comentários nada promissores serviram no entanto de estímulo ao enfrentamento do tema. Afinal, o que havia de diferente com aqueles museus, que não os tornavam atrativos para muitos pesquisadores? Decidi conhece-los e logo descobri vários estudos sobre estes museus em artigos, teses e livros mostrando ser possível explorar o tema, e que esta pesquisa não estaria sozinha.

Acreditei então que era possível fazer uma abordagem histórica sobre a museologia do século XIX a partir da análise dos principais museus existente no período e minha ambição se limitava a isso. Mas vieram as reuniões com minha primeira orientadora, Nancy Alessio Magalhães, e ela foi categórica: “você não está fazendo uma história do século XIX; você está escrevendo hoje e seu olhar será a visão que o século XXI tem do século XIX. Disso você não pode fugir. É o seu olhar de hoje que recorta o seu objeto de pesquisa.”.

Era verdade. Mas, tentar aplicar a atual definição de museu estabelecida pelo ICOM<sup>1</sup> àquelas instituições denominadas *museus* no século XIX não levaria a pesquisa a lugar algum.

Decidi então seguir a metodologia de Carlo Ginzburg<sup>2</sup> e procurar os indícios, os rastros deixados pelas pessoas que viveram o século XIX sobre o modo como elas entendiam os museus. Através deste método foi possível entender um pouco do que pensava Frederico Burlamaqui, Ferreira Pena, Ladislau Netto, Barbosa Rodrigues,

---

<sup>1</sup> ICOM: Conselho Internacional de Museu. Definição de museu segundo o estatuto do ICOM reformulado em 2007: “Le musée est une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l’humanité et de son environnement à des fins d’études, d’éducation et de délectation.”. Tradução: O museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, exhibe e comunica o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio ambiente para os fins de estudo, educação e deleite.

<sup>2</sup> Cf. GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e História**. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

Agostinho Ermelino de Leão, Emílio Goeldi, Hermann von Ihering e tantos outros. conhecidos ou anônimos, sobre os museus em seu tempo.

Foram eles que me possibilitaram construir a estrutura dos capítulos, enquanto narravam os seus fazeres cotidianos pelas mais diversas fontes documentais. O momento mais difícil talvez tenha sido o levantamento da contabilidade do Museu Goeldi, referente aos primeiros anos do século XX quando, ao abrir a pastas, me deparei com uma infinidade de recibos, notas e comprovantes de despesas referentes à compra de bananas, carnes e ferragens, estas últimas vindas da Europa para a construção de jaulas<sup>3</sup>.

Dias depois, ao visitar o atual Parque Zoobotânico (área visitável pelo público do Museu Goeldi desde a década de 1890), vi uma criança segurando na grade de uma jaula para ver os animais e a mãe lendo para ela as placas com as explicações enquanto percorriam o circuito do Museu Goeldi. Naquele momento entendi como as bananas e as carnes eram fundamentais para a conservação do acervo do museu, enquanto as jaulas exprimiam a mais moderna técnica expográfica, além de servir como equipamento de segurança para os objetos e visitantes. O que estava em prática era a musealização de espécimes vivos, portanto, os conceitos de acervo e edifício do museu precisavam ser ampliados, não apenas no caso do Museu Goeldi, mas em todo o campo museal do período histórico estudado.

O que era um museu no século XIX? Surpreendentemente algo muito próximo do que são os museus hoje (guardadas as proporções). Refiro-me, é claro, aos chamados *museus tradicionais*, com edifícios e acervos e não aos processos museais, estes últimos, contribuições de uma museologia do século XXI. Passemos então às considerações finais.

Os quatro principais museus abordados nesta pesquisa se originaram em contextos sociais, científicos, políticos e temporais distintos, oferecendo assim um panorama diversificado e complexo do universo museal brasileiro. Deste modo foi possível perceber que a ideia de museu, que não era *nativa* do solo brasileiro, foi apropriada de diferentes formas gerando instituições museais europeizadas em sua essência, mas abasileirada em suas escolhas e práticas.

---

<sup>3</sup> Cf: Arquivo do Museu Paraense Emílio Goeldi. Fundo Museu Paraense Emílio Goeldi, Grupo Gestão Emílio Goeldi (1890-1907), Série Documentos Contábeis (datas-limite: 1893-1907) composto por 25 dossiês.

Seguir ou perseguir os modelos europeus e norte-americanos na concepção e gestão de museus foi uma constante em todas as instituições analisadas, pelo que pudemos constatar nas práticas museais e mesmo em algumas referências diretas, como as de Hermann von Ihering aos escritos de George Goode<sup>4</sup>. Se, por um lado, podíamos copiar um modelo, por outro lado este mesmo modelo precisava ser adaptado à realidade das coleções: a arqueologia no Brasil não desenterrava esculturas greco-romanas e sim içaças marajoaras; não encontrava fósseis neandertais mas descobria a megafauna tropical. Eram essas diferenças que desafiavam o fazer museológico brasileiro tornando-o peculiar, sem perder a referência ao modelo que mimetizava.

A grande extensão do território brasileiro e a abrangência de distintas formações geológicas e biomas, somadas à ocupação diferenciada e irregular do território, ocasionada pelas diversas levas de europeus, possibilitaram ainda a constituição de museus com características bem específicas para cada região. A preocupação do Museu Goeldi com os estudos envolvendo a fauna e flora amazônicas, não era tão intensamente percebida no Museu Nacional, que por sua vez buscava um perfil mais enciclopédico e central, até mesmo por estar localizado na capital do país; o Museu Paranaense desde cedo recebeu de bom grado tanto objetos de história natural quanto objetos representativos da memória local, criando uma cumplicidade com a população; o Museu Paulista, no período anterior à administração de Affonso Taunay, buscava na literatura norte-americana um modelo museal mais moderno, refletindo o caminho para a industrialização que o Estado de São Paulo almejava na época.

Enfim, não podemos falar de um único *padrão museológico* adotado no Brasil entre a segunda metade no século XIX e o início dos anos XX, mas sim de um conjunto de tentativas, de acertos e erros, de experiências museais que misturavam a prática centenária de fazer museus com a realidade de uma recente ex-colônia complexa e formada por diferentes culturas.

Com relação à formação dos acervos que compuseram as primeiras coleções museais brasileiras, podemos dizer que as raízes dos museus históricos, que iriam predominar a partir da década de 1920, cresceram engendrados nos museus de história natural. No caso do Museu Paranaense, a formação da coleção decidiu naturalmente a vocação histórica do museu; em outros casos, como no Museu Paulista, foi necessária

---

<sup>4</sup> Cf. IHERING, Hermann von. O Museu Paulista no ano de 1896. In: **Revista do Museu Paulista**. São Paulo: Tipografia a Vapor de Hennies e Irmãos, v. 2, 1897, p. 3-12.

uma ruptura de gestão. Já no Museu Nacional, a definição de objeto histórico passava por questionamentos mais complexos. Em 1922, o regulamento do Museu Histórico Nacional previa que:

Art. 83. Serão transferidos para o Museu Histórico Nacional: (...)

5. Os quadros históricos e quaisquer objetos de caráter histórico existentes no Museu Nacional, na Escola Nacional de Belas Artes e em outros estabelecimentos públicos federais, nos quais poderão, entretanto, ser conservados os objetos que particularmente disserem respeito aos fins ou à história de cada um deles.<sup>5</sup>

De fato, diversos objetos históricos foram transferidos do Museu Nacional para o Museu Histórico Nacional. Mas, algumas coleções permaneceram e se mantêm até hoje, como por exemplo, a coleção de objetos egípcios, a coleção pompeana e vastas coleções etnográficas e antropológicas. Não seriam estas, coleções históricas? Os índios já não faziam parte das *três raças* que deram origem à nação brasileira? Porque deixá-las no museu de história natural? Talvez, em 1922, estas coleções já fizessem parte da própria história do Museu Nacional que havia completado o seu centenário poucos anos antes.

Outro dado relevante, que apesar de não ser específico dos museus de história natural brasileiros contribuiria, no futuro, para a constituição do nosso campo museal, foi a efemeridade da maior parte do acervo. Um animal taxidermizado e exposto sofreria irremediavelmente a ação do tempo, precisando ser substituído a médio prazo. Como não se tratava de objetos únicos, ou seja, na maioria dos casos poderia se conseguir um outro animal da mesma espécie na natureza, estas substituições materiais não impactavam na essência da coleção. Era fundamental que se guardasse o “tipo”, ou seja, o exemplar que dera origem à descoberta e classificação científica daquela espécie; este em geral nunca era exposto.

Mas as duplicatas, sempre necessárias para os estudos científicos, tinham uma dinâmica diferente, servindo não só para prover as áreas expositivas como também para serem trocadas ou simplesmente enviadas para outros museus que com elas comporiam também suas coleções. Neste sentido, expor um animal taxidermizado, era expor uma espécie e não um objeto único, ou seja, o objeto ali apresentado nada mais era do que uma representação de toda uma espécie animal<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> BRASIL, Ministério da Justiça e Negócios Interiores. **Regulamento do Museu Histórico Nacional aprovado pelo Decreto n. 15.596, de 2 de agosto de 1922**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1922.

<sup>6</sup> Havia no entanto algumas exceções, como aquele jacaré morto pelo imperador na Quinta da Boa Vista que foi empalhado e entregue ao Museu Nacional, mas neste caso, o que se estava pretendendo preservar

Esta compreensão do objeto como exemplificação (e não como prova) de um contexto mais amplo, possibilitou o desenvolvimento de materiais expositivos. Na montagem dos *cenários biológicos*, dedicados a representar a convivência entre animais de diferentes espécies ou dos mesmos com a natureza<sup>7</sup>, o uso de folhagens, pedras, e até mesmo de réplicas de animais (principalmente répteis e anfíbios) produzidos em resinas ou papel machê, introduziu nos museus uma nova tipologia de materiais que serviriam como apoio à informação, ou seja os materiais expositivos.

Por outro lado, o objeto como *representação* e não como *prova*, abriu o caminho para se pensar na musealização do que hoje, aprimorando o conceito, chamaríamos de *patrimônio imaterial*.

A instituição Museu no período estudado era também um lugar; tinha um endereço e na maioria das vezes ocupava um imóvel que se distinguia na paisagem urbana. Precisava ao mesmo tempo ser acessível e espaçoso, condições nem sempre compatíveis de se conseguir num único imóvel dentro das grandes cidades.

Sendo imóveis aproveitados (projetados e construídos com finalidades distintas), precisaram ser adaptados ao novo uso, o que nem sempre dava resultados satisfatórios. Tal realidade no entanto persistiu durante todo o século XIX e por várias décadas do século XX; o próprio Museu Histórico Nacional, quando de sua organização em 1922, ocupou a antiga edificação do Arsenal de Guerra, onde se mantém até hoje.

O trabalho com espécimes naturais fazia com que todos os quatro museus analisados desejassem ter um terreno a céu aberto para organização do horto botânico e de um zoológico, onde pudessem observar e pesquisar o desenvolvimento das plantas e dos animais em seus ciclos de vida. Pelo que observamos, apenas o Museu Goeldi conseguiu atingir este objetivo de modo satisfatório, apesar de todos os outros terem estabelecido seus pequenos viveiros em maior ou menor escala.

As divisões das coleções por áreas de conhecimento também influíram na organização interna dos espaços museais, revelando muitas vezes relações de poder dentro dos próprios museus. Estas relações por vezes impactavam no próprio lugar do museu, como pudemos observar principalmente no caso do Museu Goeldi que alternava

---

e expor era o ato de bravura do imperador e não o jacaré em si. Para isso, era preciso preservar *aquele* jacaré e não qualquer outro que representasse a espécie.

<sup>7</sup> Cf. IHERING, Hermann von. A organização atual e futura dos Museus de História Natural. In: **Revista do Museu Paulista**. São Paulo: Tipografia Cardozo, Filho & Cia., v. 7, 1907, p. 436-439.

endereços entre sedes próprias e o salão do Liceu Paraense, dependendo do prestígio que atingia no âmbito governamental de cada período.

No Museu Paulista, Hermann von Ihering sonhava em construir galerias anexas ao edifício principal do Monumento da Independência, com amplas janelas envidraçadas e claraboia para iluminação zenital, conforme preconizavam os modelos estrangeiros<sup>8</sup>, mas estas ideias nem chegaram a se transformar em projetos arquitetônicos. Se observarmos, todos os quatro museus estudados mantêm ainda hoje suas principais áreas expositivas em edifícios adaptados (apenas o Museu Paranaense tem parte do seu acervo disposto numa edificação anexa, construída há poucos anos).

O que constatamos é a inexistência no Brasil de um padrão arquitetônico museal no período estudado; mas identificamos o desenvolvimento de práticas de adaptação dos edifícios existentes que exigiam criatividade e conhecimentos técnicos. Um exemplo foi a colocação das coleções expostas nos pavimentos superiores dos edifícios dos museus (como apresentado no terceiro capítulo), evitando-se assim a umidade natural do terreno. Estas adaptações proporcionaram reflexões sobre as necessidades de preservação dos acervos, uma vez que abrigados em edificações inadequadas estariam vulneráveis a diversos fatores de degradação, ou seja, adequar os edifícios era fundamental para preservação das coleções.

Este trabalho tinha inicialmente o objetivo de estudar o contexto histórico dos museus e as práticas museais que antecederam a criação do curso de museologia criado no Museu Histórico Nacional, em 1932. Ao longo da pesquisa foi necessário trazer o recorte temporal para antes da formação dos museus históricos, ou seja, praticamente uma década antes do recorte inicialmente proposto. Desta forma, passamos a tratar de uma época onde nem se cogitava na existência de *profissionais de museus* no sentido que entendemos hoje.

Mas, se observamos bem, os fazeres museais já estavam presentes e a falta de profissionais qualificados era uma realidade desde os primórdios destes museus, como foi exposto no capítulo quatro. Afinal, o que era um *preparador* no museu, senão o responsável pela preservação e conservação do acervo? E o *taxidermista* que preenchia e dava forma aos animais para que eles pudessem ser expostos e comunicados ao público? E os diretores ou chefes de seções que exerciam o papel dos curadores de

---

<sup>8</sup> Cf. IHERING, Hermann von. **Revista do Museu Paulista**. São Paulo: Tipografia Cardozo, Filho & Cia., vols. 1-6, 1895-1906.



coleções e exposições? Se não havia, ainda, museólogos, conservadores, curadores e restauradores assim definidos nos quadros de funcionários, todas estas atividades já estavam presentes nos fazeres museais.

Hoje, as atividades museais que mais sobressaem no imaginário popular e principalmente na mídia com relação aos museus, são as exposições e os programas pedagógicos. As exposições temporárias ou itinerantes, pelo seu curto período de realização geralmente mobilizam a sociedade e até provocam longas filas nas portas dos museus, dependendo do apoio dado pela mídia.

Como vimos nos exemplos da Exposição do Ceará em 1861 e da Exposição Antropológica de 1882 – guardadas as proporções relativas ao adensamento populacional da época e às inovações tecnológicas disponíveis para a montagem destas exposições – estes eventos já faziam parte do panorama museal desde o século XIX. Portanto, podemos ter evoluído em tecnologia e sistemas de comunicação, mas na essência, as exposições temporárias já possuem mais de um século de história no Brasil.

Surpreendemos-nos ainda ao encontrar os seguintes anúncios de exposições itinerantes:

Constrictor vivo [nome vulgar: surucucu]. Esta fera é de 15 palmos; e nos seus movimentos mostra ser muito feroz; tem uma pele muito bonita. Vê-se no museu do largo de S. Francisco de Paula; e juntamente a grande quantidade de objetos raros chegados de diversas partes do mundo. De dia e de noite, 320 réis.<sup>9</sup>

Exposição África Animais Selvagens. A mostra traz mais de 20 animais animatrônicos de algumas das maiores e mais exóticas espécies do continente africano, incluindo também temidas feras como leão, crocodilo e leopardo em escalas semelhantes aos reais. Ainda conta com réplicas de filhotes que acompanham suas mães, assim como um gorila com 4 metros de altura, que remete ao temido King Kong, que se movimenta e emite sons hiper-realistas.<sup>10</sup>

O primeiro anúncio data de 1838 e o segundo de 2015. Os exatos cento e setenta e sete anos que os separam podem ser percebidos na linguagem utilizada, nas técnicas expositivas indicadas e até mesmo no endereço, tendo a primeira mostra ocorrido numa casa no largo de São Francisco de Paula no Rio de Janeiro enquanto a segunda ocorreu num shopping em Brasília. Mas, na essência, ambas as exposições atraíam o público para o extraordinário, oferecendo uma opção de lazer, sem nenhuma pretensão científica.

---

<sup>9</sup> **O Despertador Comercial e Político**. Rio de Janeiro, p. 4, (12/05/1838).

<sup>10</sup> Fonte: <http://www.parkshopping.com.br/> Acessado em 12/01/2015.

Por fim, gostaríamos de acentuar que não convivemos hoje apenas com os indícios e rastros deixados pelos museus do século XIX e primeiras décadas do século XX; convivemos também com a herança deixada por estes, acumulada por décadas de experiências e nos ensinando principalmente que o campo museal precisa se recriar em cada momento, como nos mostra a história, e é isso que garante sua existência hoje, representada no que chamamos de museus e de processos museais.

## **FONTES DOCUMENTAIS**

### Periódicos

ALMANAK DOS NEGOCIANTES DO IMPÉRIO DO BRASIL. Rio de Janeiro: Plancher Seignot. 1827-1832.

ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL. Rio de Janeiro: Casa Laemmert. 1844-1885.

ARCHIVO MUNICIPAL. Rio de Janeiro: Tipografia Paula Brito. 1859-1862.

BRASIL. MINISTÉRIO DO IMPÉRIO. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional. 1832-1888.

CORREIO MERCANTIL: e Instrutivo, Político, Universal. Rio de Janeiro: O Correio. 1848-1868.

CORREIO OFICIAL. Rio de Janeiro, 1833-1841.

DEZENOVE DE DEZEMBRO. Curitiba, 1854-1890.

DIÁRIO DE BELÉM. Belém, 1868-1889.

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro: O Diário, 1830-1878.

DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DO PARÁ. Belém, 1894.

GAZETA OFICIAL. Pará: A Gazeta Oficial, 1859-1860.

GAZETA OFICIAL DO IMPÉRIO DO BRASIL. Rio de Janeiro: Tipografia da Gazeta Oficial do Império do Brasil, 1846-1848.

ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA. Rio de Janeiro: 1854-1877.

IMPÉRIO DO BRASIL. DIÁRIO DO GOVERNO. Rio de Janeiro: 1823-1833.

IMPÉRIO DO BRASIL. DIÁRIO FLUMINENSE. Rio de Janeiro: 1825-1831.

JORNAL DO PARÁ. Belém: 1867-1868.

JORNAL DO RECIFE. Recife: Tipografia de José de Vasconcellos, 1858-1938.

JORNAL DOS DEBATES POLÍTICOS E LITERÁRIOS. Rio de Janeiro: 1837-1838.

O AUXILIADOR DA INDÚSTRIA NACIONAL. Rio de Janeiro: Tipografia Universal de E. & H. Laemmert, 1835-1896.

O CEARENSE. Fortaleza: Tipografia Brasileira, 1846-1891.

O DESPERTADOR. Desterro [atual Florianópolis]: 1863-1883.

O DESPERTADOR COMERCIAL E POLÍTICO. Rio de Janeiro: 1838-1841.

PEDRO II. Fortaleza: 1840-1889.

PUBLICADOR MARANHENSE. São Luiz: 1842-1885.

REVISTA POPULAR. Rio de Janeiro: 1859-1862.

SEMANA ILUSTRADA. Rio de Janeiro: 1861-1875.

### Legislação

AMAZONAS (Província). Regulamento nº 49 de 22 de Janeiro de 1884. O Presidente da Província do Amazonas, usando da atribuição que lhe confere o art. 24 § 4º da Carta de Lei constitucional de 12 de Agosto de 1834, resolve expedir o seguinte: Regulamento para o Museu Botânico do Amazonas. In: VELLOSO. **Contribuições do museu botânico do Amazonas**. Manaus: Tipografia do Jornal do Amazonas, 1888.

BRASIL. Decisão nº 20 de 22 de Junho de 1813. Manda que se hajam por extintos os diferentes empregos do Museu desta Corte. **Coleção das Leis do Brasil de 1813**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1890. p. 26.

BRASIL. Decreto de 6 de Junho de 1818. Cria um Museu nesta Corte, e manda que ele seja estabelecido em um prédio do Campo de Sant'Anna que manda comprar e incorporar aos próprios da Corte. **Coleção das Leis do Brasil de 1818**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1890. p. 60.

BRASIL. Regulamento nº 123 de 3 de Fevereiro de 1842. Dá ao Museu Nacional uma organização acomodada à melhor classificação, e conservação dos objetos. **Coleção das Leis do Império do Brasil**. Tomo 5º, Parte 2ª, Seção 10ª. Rio de Janeiro: 1842. p. 143.

BRASIL. Decreto nº 6.116 de 09 de fevereiro de 1876. Reorganiza o Museu Nacional. **Coleção das Leis do Império do Brasil**. Rio de Janeiro: 1876.

BRASIL. Decreto nº 379-A de 08 de maio de 1890. Reorganiza o Museu Nacional. **Coleção das Leis do Brasil**. Volume 1, Fascículo V. Rio de Janeiro: 1890. P. 912.

BRASIL. Decreto nº 1.179 de 26 de dezembro de 1892. Dá novo regulamento ao Museu Nacional. **Coleção das Leis do Brasil**. Volume 1. Rio de Janeiro: 1892. P. 1.119.

BRASIL. Decreto nº 3.211, de 11 de fevereiro de 1899. Aprova o regulamento para o Museu Nacional. **Coleção das Leis do Brasil - 1899**. Volume 1. Rio de Janeiro: 1899. P. 109.

BRASIL. Decreto nº 21.129 de 07 de março de 1932. Cria no Museu Histórico Nacional o "Curso de Museus". Rio de Janeiro: 1932.

BRASIL. Decreto-Lei nº 6.689 de 13 de julho de 1944. Dispõe sobre a organização do Curso de Museus, no Ministério da Educação e Saúde, e dá outras providências. Rio de Janeiro: 1944.

PARÁ (Província). Regulamento Provisório do Museu Paraense. Resolve dar ao mesmo estabelecimento o seguinte Regulamento Provisório. In: **Jornal do Pará**. Belém, p. 1, (07/05/1871)

PARÁ (Estado). Decreto de 02 de julho de 1894. Regulamento do Museu Paraense. In: **Boletim do Museu Paraense de História Natural e Etnografia**. Vol. 1, nº 1. Belém: Tipografia de Alfredo Silva & C<sup>a</sup>, 1894, p. 22-27.

PARANÁ (Província). Ato nº 393 de 30 de dezembro de 1882. Dando Regulamento ao Museu Paranaense. In: **Dezenove de Dezembro**. Curitiba, p. 1, (05/01/1883).

SÃO PAULO (Província). Lei nº 63 de 23 de março de 1885. Regulamenta a aplicação da Lei nº 010 de 13 de fevereiro de 1881 (que mandava aplicar na disseminação da instrução pública e construção de edifícios, o benefício das loterias concedidas pela Lei nº 049 de 6 de abril de 1880) e determina a fundação e o funcionamento de um estabelecimento de ensino científico. In: **Leis de São Paulo**. São Paulo: 1885, p. 29-30.

SÃO PAULO (Estado). Lei nº 192 de 26 de agosto de 1893. Resolve sobre a utilização do Monumento do Ipiranga. In: **Diário Oficial do Estado de São Paulo**. São Paulo, p. 1 (29/08/1893).

SÃO PAULO (Estado). Lei nº 200 de 29 de agosto de 1893. Autoriza o governo a reorganizar o Museu do Estado. In: **Diário Oficial do Estado de São Paulo**. São Paulo, p. 1 (01/09/1893).

SÃO PAULO (Estado). Decreto nº 249 de 26 de julho de 1894. Aprova o Regulamento do Museu do Estado, para execução da Lei nº 200 de 29 de agosto de 1893. In: **Leis de São Paulo**. São Paulo: 1894.

SÃO PAULO (Estado). Lei nº 1.911 de 29 de dezembro de 1922. Cria no Museu Paulista a Seção de História Nacional, especialmente de São Paulo, e de Etnografia. In: **Diário Oficial do Estado de São Paulo**. Ano 32. São Paulo, p.1 (12/01/1923)

SÃO PAULO (Estado). Decreto nº 3.871 de 03 de julho de 1925. Reorganiza o Museu Paulista e lhe dá regulamento. In: **Diário Oficial do Estado de São Paulo**. São Paulo: 1925.

#### Fontes diversas

ALMEIDA, Francisco Filinto de. Discussão na Câmara dos Deputados do projeto nº 149 de 1893, mandando instalar no “Monumento do Ipiranga” o Museu Paulista. In: **O Estado de São Paulo**. São Paulo, (05/09/1893).

AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de. **O Rio de Janeiro, sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades**. Volume 2. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1877.

\_\_\_\_\_. Pequeno Panorama. In: **Arquivo Municipal**. Rio de Janeiro, p. 2-4 (27/11/1862 e 04/12/1862).

BARROSO, Gustavo Dodt. **Relatório dos trabalhos da repartição [Museu Histórico Nacional] durante o ano de 1923, apresentado ao Exmo. Sr. Dr. João Luiz Alves, Ministro da Justiça e Negócios Interiores**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional [datilografado], 1924.

BRASIL, Ministério da Justiça e Negócios Interiores. **Regulamento do Museu Histórico Nacional aprovado pelo Decreto n. 15.596, de 2 de agosto de 1922**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1922.

CUBAS, Braz de. Cartas Guanabarenses VIII. **Jornal do Recife**. Recife, 1875, p.1 (21/09/1875)

BURLAMAQUI, Frederico Leopoldo Cezar. Breve História do Museu Nacional. **Gazeta Oficial do Império do Brasil**. Rio de Janeiro, p.3, (27/05/1848).

\_\_\_\_\_. Indústria Manufatureira e Artística. **O Auxiliador da Indústria Nacional**, Rio de Janeiro, pp. 218-225, (1851).

\_\_\_\_\_. Museu Nacional 1850 e 1851. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, p.2, (05/01/1852).

\_\_\_\_\_. Museu Nacional. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, p.2, (02/01/1854).

CERQUEIRA, Arthur Pedreira de. **Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Dr. Francisco Xavier da Silva, Governador do Estado do Paraná, pelo bacharel Arthur Pedreira de Cerqueira, Secretário d'Estado dos Negócios de Obras Públicas e Colonização em 31 de dezembro de 1900**. Curitiba, Oficinas do Atelier Novo Mundo, 1900.

COUTO, José Maria do. **Relatório e Trabalhos Estatísticos apresentados ao Ilmo. e Excm. Sr. Conselheiro Dr. João Alfredo Corrêa de Oliveira, Ministro e Secretário de Estado do Negócios do Império, pelo Diretor Geral Interino Dr. José Maria do Couto em 30 de abril de 1875**. Rio de Janeiro: Tipografia de Pinto, Brandão e Comp, 1875.

CUNHA JÚNIOR, Domingos José da. Relatório com que o Exmo. Sr. Dr. Domingos José da Cunha Júnior, passou a administração da província ao Exmo. terceiro vice-presidente Guilherme Francisco Cruz, em 31 de dezembro de 1873. In: **Jornal do Pará**, Belém, p. 1-2 (08/02/1874).

DELEUZE, Joseph Philippe François. **Histoire et Description du Muséum Royal d'Histoire Naturelle**. Paris: L'imprimerie de L. T. Cellot, 1823.

DERBY, Orville A. Estudo sobre o meteorito de Bendegó. In: **Archivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro**. Vol. IX. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1895. pp. 89-110.

FERRAZ, Luiz Pereira do Couto. **Relatório apresentado à Assembleia Geral Legislativa na Primeira Sessão da Décima Legislatura, pelo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império, Luiz Pedreira do Couto Ferraz.** Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1857.

FERNANDES, José Loureiro. **Museu Paranaense. Resenha Histórica 1876-1936.** Curitiba: Museu Paranaense, 1936.

FLOWER, William Henry. **Essays on Museums and other subjects connected with Natural History.** Londres: Macmillan and Co. 1898.

FORBES, Edward. On the Educational Uses of Museums. In: SILLIMAN, B; DANA, James Dr. (coord). **The American Journal of Science and Arts.** 2ª Série, Vol. XVIII, nº LIII. Nova York: G. P. Putman and Co., 1854. p. 340-352

GOELDI, Emílio. Relatório sobre o estado do Museu Paraense apresentado a S. Ex<sup>a</sup>. O Sr. Dr. Governador do Estado do Pará, pelo Dr. Emílio Augusto Goeldi H. T. Diretor do mesmo Museu. In: **Boletim do Museu Paraense de História Natural e Etnografia.** Vol. 1, nº 1. Belém: Tipografia de Alfredo Silva & C<sup>a</sup>, 1894, pp. 10-21.

\_\_\_\_\_. Instruções práticas sobre o modo de coligir produtos da natureza para o Museu Paraense de História Natural e Etnografia. In: **Boletim do Museu Paraense de História Natural e Etnografia.** Vol. 1, nº 2. Belém: Tipografia de Alfredo Silva & C<sup>a</sup>, 1895, pp. 74-84.

\_\_\_\_\_. Relatório apresentado pelo diretor do Museu Paraense ao Sr. Dr. Lauro Sodré, governador do Estado do Pará In: **Boletim do Museu Paraense de História Natural e Etnografia.** Vol. 1, nº 3. Belém: Tipografia de Alfredo Silva & C<sup>a</sup>, 1896, pp. 218-219.

GOODE, George Brown. The Principles of Museum Administration. In: MUSEUMS ASSOCIATION. **Report of Proceedings with the papers read at the Sixth Annual General Meeting.** Londres: Dulau and Co., 1895. p. 69-148.

GRAÇA, Abel. **Relatório apresentado à Assembleia Legislativa Provincial na segunda sessão da 17ª Legislatura pelo Dr. Abel Graça presidente da Província do Pará.** Tipografia do Diário do Grão-Pará, 1871.

**GUIA da Exposição Antropológica Brasileira realizada pelo Museu Nacional do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Tipografia de G. Leuzinger & Filhos, 1882.

HUELVA, Julio. Literatura e Belas. O Museu Hartkopff. **Diário de São Paulo.** São Paulo, p.2 (13/08/1876)

IHERING, Hermann von. Museu do Estado. In: **Revista do Museu Paulista.** São Paulo: Tipografia a Vapor de Hennies e Irmãos, v. 1, 1895, p. 1-26.

\_\_\_\_\_. **Os mamíferos de São Paulo. Catálogo.** São Paulo: Tipografia do Diário Oficial, 1894.

\_\_\_\_\_. O Museu Paulista no ano de 1896. In: **Revista do Museu Paulista**. São Paulo: Tipografia a Vapor de Hennies e Irmãos, v. 2, 1897, p. 3-12.

\_\_\_\_\_. O Museu Paulista no ano de 1897. In: **Revista do Museu Paulista**. São Paulo: Tipografia a Vapor de Hennies e Irmãos, v. 3, 1898, p. 1-17.

\_\_\_\_\_. O Museu Paulista no ano de 1898. In: **Revista do Museu Paulista**. São Paulo: Tipografia a Vapor de Hennies e Irmãos, v. 4, 1900, p. 1-7.

\_\_\_\_\_. O Museu Paulista em 1899 e 1900. In: **Revista do Museu Paulista**. São Paulo: Tipografia do Diário Oficial, v. 5, 1902.

\_\_\_\_\_. O Museu Paulista em 1901 e 1902. In: **Revista do Museu Paulista**. São Paulo: Tipografia do Correio Oficial, v. 6, 1904, p. 1-22.

\_\_\_\_\_. A organização atual e futura dos Museus de História Natural. In: **Revista do Museu Paulista**. São Paulo: Tipografia Cardozo, Filho & Cia., v. 7, 1907, p. 436-439

IHERING, Rodolpho von. O Museu Paulista nos anos de 1903 a 1905. In: **Revista do Museu Paulista**. São Paulo: Tipografia Cardozo, Filho & Cia., v. 7, 1907.

**INSTRUÇÃO para os viajantes e empregados nas colônias sobre a maneira de colher, conservar e remeter os objetos de história natural, arranjada pela administração do Real Museu de História Natural de Paris, traduzida por ordem de Sua Majestade Fidelíssima, (...) do original francês impresso em 1818. Aumentada em notas de muitas das instruções aos correspondentes da Academia Real das Ciências de Lisboa, impressas em 1781; e precedida de algumas reflexões sobre a história natural do Brasil, e estabelecimento do Museu e Jardim Botânico em a corte do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1819

**INSTRUÇÕES para a Comissão Científica encarregada de explorar o interior de algumas províncias do Brasil.** Rio de Janeiro: Ministério dos Negócios do Império, 1857.

**INSTRUÇÕES sobre o modo de conservar animais que tenham de ser remetidos ao Museu Nacional.** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1890.

JEVONS, William Stanley. The use and abuse of Museums. In: JEVONS, William Stanley. **Methods of Social Reform and other papers**. Londres: Macmillan and Co., 1883. p. 53-81

LACERDA, João Batista de. **Fastos do Museu Nacional do Rio de Janeiro. Recordações históricas e científicas fundadas em documentos autênticos e informações verídicas.** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1905.

LACERDA, José Francisco de. O relógio de Solano Lopez. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, p. 2, (21/02/1871).

LEÃO, Agostinho Ermelino de. Objetos oferecidos ao museu. **Dezenove de Dezembro**. Curitiba, p. 4, (19/11/1879).



LINS, Adolpho Lamenha. **Relatório apresentado a assembleia legislativa provincial do Paraná no dia 15 de fevereiro de 1876, pelo presidente o Exmo. Sr. Dr. Adolpho Lamenha Lins**. Paraná: Tipografia da Viúva Lopes, 1876.

LUZ, Francisco Carlos da (Barão de Muritiba). Ministério dos Negócios da Guerra. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, p. 1, (25/02/1871).

MACHADO, Oswaldo. Cartas Fluminenses. In: **Jornal do Recife**. Recife, p.1 (10/10/1906).

MAIA, Emílio Joaquim da Silva. Esboço histórico do museu nacional, servindo de introdução a trabalhos sobre as principais espécies zoológicas do mesmo estabelecimento. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, p. 3, (30/06/1852).

MARTINS, Romário. Museu Paranaense. In: **Boletim do Museu Paranaense**. Tomo I. Curitiba: o museu, 1904.

MARTINS, Afonso Romário. Museu Paranaense. In: **Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Dr. Carlos Cavalcanti de Albuquerque presidente do estado do Paraná pelo Dr. Ernesto Luiz de Oliveira, Secretário de Estado dos Negócios da Agricultura, Comércio e Indústria do Paraná**. Curitiba: Tipografia do Diário Oficial, 1914.

MONTEIRO, Cândido Borges. **Relatório do Ministério da Agricultura**. Rio de Janeiro: 1872. p.31

NETTO, Ladislau (1838-1894). Carta dirigida ao Sr. Ministro do Interior. In: **Jornal do Recife**. Recife, p. 1 (13/04/1890).

\_\_\_\_\_. **Investigações históricas e científicas sobre o Museu Imperial e Nacional do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Instituto Filomático, 1870.

\_\_\_\_\_. **Ofício de 20 de dezembro do Diretor da Seção de Botânica e Agricultura ao Diretor do Museu referindo a falta cada vez mais sensível de preparadores e de auxiliares no serviço do museu**. - AMN, Pasta 9 - Documento 63 (20/12/1870)

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: **Archivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro**. Vol. VI. Rio de Janeiro: Tipografia e Litografia Econômica de Machado & C., 1885. pp.6-9

\_\_\_\_\_. Investigações sobre a Arqueologia Brasileira. In: **Archivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro**. Vol. VI. Rio de Janeiro: Tipografia e Litografia Econômica de Machado & C., 1885. p. 257-549

\_\_\_\_\_. Museu Nacional. **Publicador Maranhense**. São Luiz, p. 2, (26/01/1876).

PORTELA, Joaquim Machado. Regulamento Provisório do Museu Paraense. In: **Jornal do Pará**, Belém, p. 1 (07/05/1871).

PORTO, F. Campos. Histórico do Museu do Amazonas. In: **Velloso. Contribuições do Museu Botânico do Amazonas**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1891.

PORTO, Raimundo M. S. **Relação dos objetos existentes no Museu Paraense**. Belém, 1893. [datilografado]

RIBEIRO, Alípio de Miranda. Os processos de Taxidermia e o Museu Nacional do Rio de Janeiro. In: **Archivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro**. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Oficinas Tipográficas da Papelaria Macedo, 1915.

RIBEYROLLES, Charles de (1812-1860). **Brasil pitoresco: história, descrição, viagens, colonização, instituições**. Vol. 1. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980.

SANTOS, Generoso Marques dos. Ata da 22ª Sessão Ordinária da Assembleia Provincial. In: **Dezenove de Dezembro**: Curitiba, p. 2 (13/04/1887).

SOUZA, Joaquim Vieira da Silva. **Relatório do Ministério do Império**. Rio de Janeiro: 1835.

TAUNAY, Affonso d'Escragnolle. Discurso do Professor Affonso d'Escragnolle Taunay, diretor do Museu Paulista, na sessão comemorativa do Centenário do Museu Nacional. In: **Archivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro**. Vol. XXII. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1919, p. 9-12.

\_\_\_\_\_. Relatório referente ao ano de 1818, apresentado a 15 de Janeiro de 1919, ao Excelentíssimo Senhor Secretário do Interior, Dr. Oscar Rodrigues Alves, pelo Diretor em Comissão do Museu Paulista, Affonso d'Escragnolle Taunay. In: **Revista do Museu Paulista**. São Paulo: Tipografia do Diário Oficial, tomo 11, 1919, p. 894.

\_\_\_\_\_. Relatório referente ao ano de 1919, apresentado, a 28 de Fevereiro de 1920, ao Excelentíssimo Senhor Secretário do Interior, Doutor Oscar Rodrigues Alves, pelo Diretor, em Comissão, do Museu Paulista, Affonso d'Escragnolle Taunay. In: **Revista do Museu Paulista**. Tomo XII. São Paulo: Typ do Diário Oficial, 1920. P.485.

VALERY, Paul. Le problème des Musées. In: **Le Gaulois**. Journal de la Defense Sociale et de la Reconciliation Nationale. 4 avril 1923. Paris: Le Gaulois, 1923.

VASCONCELOS, Bernardo Pereira de. Relatório do Império. In: **O Sete D'Abril**. Rio de Janeiro, p. 2 (04/07/1838).

VASCONCELOS, José Vicente Meira de. O Museu Botânico do Amazonas. In: **Diário de Belém**, Belém, p. 2 (04/02/1886).

VERGUEIRO, Nicolau Pereira de Campos. Relatório do Excelentíssimo Ministro do Império. In: **Império do Brasil. Diário do Governo**. Rio de Janeiro, p. 435 (14/05/1833).

#### Fontes iconográficas

Página 144: Fachada do Museu Nacional em 1856 (Campo de Santana, Rio de Janeiro/RJ). BERTICHEM, Pieter Godfred. **Museu Nacional – Campo d'Aclamação**.

1856. Litografia. Fonte: <http://upload.wikimedia.org/commons/4/48/Bertichem.jpg>. Acesso em 01/10/2013

Página 149: Edifício do Museu Nacional em 2011 (Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro/RJ). Fotografia de Andréa Considera. Acervo pessoal.

Página 150: Edifício do antigo Liceu Paraense (Belém/PA) em 2014. Fotografia de Andréa Considera. Acervo pessoal.

Página 152: Edifício onde funcionou o Museu Paraense a partir de 1890 (Belém/PA) em 2014. Fotografia de Andréa Considera. Acervo pessoal.

Página 153: “Casa da rocinha” escolhida por Emílio Goeldi para abrigar o Museu Paraense. Negativo de vidro sem data. Autor desconhecido. Acervo do Museu Paraense Emílio Goeldi.

Página 156: Edifício do Museu Paranaense no Largo do Zacarias (Curitiba/PR). DOUBEK, R. **Sede do Museu Paranaense**. 1976. Bico de Pena. Acervo do Museu Paranaense.

Página 157: Edifício do Museu Paranaense entre 1896 e 1913 na rua Dr. Cândido Murici (Curitiba/PR). DOUBEK, R. **Sede do Museu Paranaense**. 1976. Bico de Pena. Fonte: MUSEU PARANAENSE. **Trajatória das sedes do Museu Paranaense**. Curitiba: Museu Paranaense, s.d.

Página 158: Edifício do Museu Paranaense entre 1913 e 1928 no antigo Salão Tívoli (Curitiba/PR). DOUBEK, R. **Sede do Museu Paranaense**. 1976. Bico de Pena. Fonte: MUSEU PARANAENSE. **130 anos Museu Paranaense 1876-2006. Catálogo do Museu Paranaense**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2006.

Página 167: Edifício do Monumento do Ipiranga no dia da inauguração do Museu Paulista (São Paulo/SP). **Museu Paulista**. 07/09/1895. Fotografia. Fonte: [http://www.mp.usp.br/sites/default/files/imagecache/galeria\\_fotos/imagens/02.jpg](http://www.mp.usp.br/sites/default/files/imagecache/galeria_fotos/imagens/02.jpg). Acesso em 01/10/2013.

Página 230: Diversos objetos indígenas expostos na primeira Exposição Nacional Brasileira de 1861. Imagem do documento: **Primeira Exposição Nacional Brasileira em 1861: coleção de estampas representando vários dos principais produtos que figuram nesta exposição**. Trata-se de uma pasta com 41 estampas. Fonte: <http://www.obrasraras.museunacional.ufrj.br/0075.html>. Acesso em 02/03/2013.

Página 240: Sala Rodrigues Ferreira na Exposição Antropológica de 1882 (Museu Nacional, Rio de Janeiro/RJ). FERREZ, Marc. Exposição Antropológica. 1882. Fotografia. Imagem retirada da publicação: LACERDA, João Batista de. **Fastos do Museu Nacional do Rio de Janeiro. Recordações históricas e científicas fundadas em documentos autênticos e informações verídicas**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1905. p. 96/97.

### Sítios Eletrônicos

<http://www.bn.br>

<http://www.mp.usp.br>

<http://www.museu-goeldi.br>

<http://www.museunacional.ufrj.br>

<http://www.museuparanaense.pr.gov.br>

<http://www.mz.usp.br>

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina. Transbordamentos do nacional: vestígios de memórias coletivas nos museus fluminenses. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano (orgs.). **Museus nacionais e os desafios do contemporâneo**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2011.

ALVES, Ana Maria de Alencar. **O Ipiranga Apropriado. Ciência, Política e Poder. O Museu Paulista 1893-1922**. São Paulo: Humanitas/USP, 2001.

BARBUY, Heloisa. Dos gabinetes de curiosidades aos museus do século XIX: contexto de florescimento dos museus modernos no Ocidente. In: ALMEIDA, Marta de; VERGARA, Moema de Rezende (org.). **Ciência, história e historiografia**. São Paulo: Via Lettera, 2008.

\_\_\_\_\_. O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal. In: **Anais do Museu Paulista**. Nova Série, Vol. 4. São Paulo: o Museu, 1996. p. 211-241

BARRETO, Mauro Vianna. História da pesquisa arqueológica no Museu Paraense Emílio Goeldi. In: **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, série Antropologia**. Vol. 8, nº 2. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1992.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENNETT, Tony. **The Birth of the Museum. History, Theory, Politics**. Londres/Nova York: Routledge, 1995.

BRANDÃO, José Manuel. “Boas práticas” na colheita e remessa de produções minerais. In: **GEONOVAS**. Portugal: Associação Portuguesa de Geólogos, 2013, nº 26, pp. 75-85

BREFE, Ana Cláudia Fonseca. **O Museu Paulista. Affonso de Taunay e a memória nacional 1917-1945**. São Paulo: Editora UNESP e Museu Paulista, 2005.

BRIGOLA, João Carlos Pires. **Coleções, gabinetes e museus em Portugal no século XVIII**. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

CÂNDIDO, Maria Inez. Documentação Museológica. In: SECRETARIA de Estado da Cultura. **Caderno de Diretrizes Museológicas**. Belo Horizonte: Superintendência de Museus, 2006.

CARNEIRO, Cintia Maria Sant’Ana Braga. **O Museu Paranaense e Romário Martins: a busca de uma identidade para o Paraná 1902 a 1928**. Dissertação de Mestrado. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2001.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1982.

CHAGAS, Mário de Souza. **A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro**. Rio de Janeiro: MinC/Ibram, 2009.

CRISPINO, Luís Carlos Bassalo; BASTOS, Vera Burlamaqui; TOLEDO, Peter Mann de. **As origens do Museu Paraense Emílio Goeldi. Aspectos Históricos e Iconográficos (1860-1921)**. Belém: Paka-Tatu, 2006.

CUNHA, Osvaldo Rodrigues da. **Talento e atitude: estudos biográficos do Museu Emílio Goeldi**, Vol. I. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1989.

\_\_\_\_\_. Jacques Huber (1867-1914). In: **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, Vol. 4, nº 3. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2009.

DANTAS, Regina Maria Macedo Costa. **A Casa do Imperador: do Paço de São Cristóvão ao Museu Nacional**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DE L'ESTOILE, Benoît. O paradigma do museu nacional. O caso do “museu nacional dos Outros”. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano (orgs.). **Museus nacionais e os desafios do contemporâneo**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2011.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (edit.). **Conceitos-chave de Museologia**. Tradução e comentários de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2013.

DUARTE, Regina Horta. **A Biologia militante. O Museu Nacional, especialização científica, divulgação do conhecimento e práticas políticas no Brasil (1926-1945)**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

FERREIRA, Maria De Simone. **Museus Imperiais: uma viagem às imagens do Brasil na narrativa de Carl von Koseritz**. Rio de Janeiro: Cassará Editora, 2012.

FERREZ, Helena Dodd. **Documentação museológica: Teoria para uma boa prática**. In: Caderno de ensaios, nº2 Estudos de museologia. Rio de Janeiro, MinC/Iphan, 1994.

FURTADO, Maria Regina. **José Loureiro Fernandes: o paraense dos museus**. Curitiba: Imprensa Oficial, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e História**. São Paulo: Imago, 2007.

GALANTE, Luís Augusto Vicente. **Uma História da circulação monetária no Brasil do século XVII**. Tese de Doutorado. Brasília: Universidade de Brasília, 2009.

GINZBURG, Carlo. **A Micro-História e outros ensaios**. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand, 1989.

\_\_\_\_\_. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e História**. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

GUALTIERI, Regina Cândida Ellero. **Evolucionismo e Ciência no Brasil. Museus, pesquisadores e publicações 1870-1915**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. **Planteamientos teóricos de la museología**. Espanha: Ediciones Trea, 2006.

ICOM, International Council of Museum. **Mesa Redonda de Santiago do Chile**. In: NASCIMENTO JUNIOR, José do; TRAMPE, Alan; SANTOS, Paula Assunção dos (orgs.). Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972. Brasília: Ibram/MinC; Programa Ibermuseos, 2012. Págs. 140/141

ICOM, International Council of Museum. **Declaração de Quebec**. Quebec: Icom, 1984.

ICOM, International Council of Museum. **Declaração de Caracas**. Caracas: Icom, 1992.

JUNGHANS, Miriam. Emília Sneathlage (1868-1929): uma naturalista alemã na Amazônia. In: **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**. Vol. 15. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, 2008.

KERSTEN, Márcia Scholz de Andrade e BONIN, Anamaria Aimoré. Para pensar os museus, ou “Quem deve controlar a representação do significado dos outros?”. In: MUSAS, **Revista Brasileira de Museus e Museologia**. Ano III, Nº 3. Rio de Janeiro: Iphan/Demu, 2007.

KURY, Lorelai Brilhante. Explorar o Brasil: o Império, as Ciências e a Nação. In: KURY, Lorelai Brilhante (org). **Comissão científica do Império (1859-1861)**. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Editorial, 2008.

LACOUR, Pierre-Yves. El gran depósito de la naturaleza. El Muséum Nacional de Historia Natural de París hacia 1800. In: ACHIM, Miruna; PODGORNY, Irina (edit.). **Museos al detalle. Colecciones, antigüedades e historia natural, 1790-1870**. Rosario: Prohistoria ediciones, 2013, pp. 27-49.

LANDIM, Maria Isabel. Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo: adaptação aos novos tempos. In: **Estudos Avançados**. Vol. 25, nº 73. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011, p. 205.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 5ª edição. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LOPES, Maria Margareth. A Comissão Científica de Exploração. Uma “expansão para dentro”. In: KURY, Lorelai Brilhante (org). **Comissão científica do Império (1859-1861)**. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Editorial, 2008.

\_\_\_\_\_. **O Brasil descobre a pesquisa científica. Os museus e as ciências naturais no século XIX**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; Brasília: Editora da UnB, 2009.

LOPES, Maria Margaret; FIGUEIRÔA, Silvia Fernanda de Mendonça. A criação do Museu Paulista na correspondência de Hermann von Ihering (1850-1930). In: **Anais do Museu Paulista**. Nova Série, Vol. 10/11. São Paulo: o Museu, 2002/2003

MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a Dádiva**. Lisboa: Edições 70, 2001.

MEADOW, Mark A. Introduction. In: QUICCHEBERG, Samuel (1529-1567). **The first treatise: Samuel Quiccheberg's Inscriptiones, 1565**. Los Angeles: Getty Research Institute, 2013.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a expansão museológica e o conhecimento histórico. In: **Anais do Museu Paulista. História e Cultura Material**. Vol. 2. São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1994.

MUSEU NACIONAL, Seção de Museologia. **Os Diretores do Museu Nacional**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008

MUSEU PARANAENSE. **Trajatória das sedes do Museu Paranaense**. Curitiba: Museu Paranaense, s.d.

MUSEU PARANAENSE. **130 anos Museu Paranaense 1876-2006. Catálogo do Museu Paranaense**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2006.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. In: **Revista Projeto História**. Nº 10. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1993, pp.7-28.

OROSZ, Joel J. **Curators and Culture. The Museum Movement en America, 1740-1870**. Tuscaloosa/ Londres: The University of Alabama Press, 1990.

PATACA, Ermelinda Moutinho; PINHEIRO, Rachel. Instruções de viagem para a investigação científica do território brasileiro. In: **Revista da Sociedade Brasileira de História da Ciência**. Vol. 3, nº 1. São Paulo: A Sociedade, 2005, pp. 58-79.

PEREIRA, Magnus Roberto de Mello; CRUZ, Ana Lúcia Rocha Barbalho da. Instructio Peregrinatoris. Algumas questões referentes aos manuais portugueses sobre métodos de observação filosófica e preparação de produtos naturais da segunda metade do século XVIII. In: KURY, Lorelai; GESTEIRA, Heloisa (orgs.). **Ensaio de história das ciências no Brasil: das Luzes à nação independente**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012, pp. 115-133.



\_\_\_\_\_. O viajante instruído: os manuais portugueses do iluminismo sobre métodos de recolher, preparar, remeter e conservar produtos naturais. In: **Temas setecentistas; Governos e Populações no Império Português**. Curitiba: UFPR/SCHLA, 2009, pp. 241-252.

PESSOA, José; PICCINATO, Giorgio (orgs.). **Atlas de Centros Históricos do Brasil**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007, p. 38.

POMIAN, Krysztof. **Collectors and Curiosities. Paris and Venice, 1500-1800**. Cambridge: Polity Press, 1991.

POULOT, Dominique. **Museu e museologia**. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

RANGEL, Marcio Ferreira. Museologia e patrimônio: encontros e desencontros. In: **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**. Vol. 7, nº 1. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2012.

RANKEL, Luiz Fernando. **A Construção de uma memória para a nação: a participação do Museu Paraense na Exposição Antropológica Brasileira de 1882**. Dissertação de Mestrado. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2007.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SAMUEL, Raphael. Teatros da memória. In: **Revista Projeto História**, nº 14. São Paulo: EDUC, 1997.

SANJAD, Nelson. **A Coruja de Minerva. O Museu Paraense entre o Império e a República (1866-1907)**. Brasília: Ibram, 2010.

SANJAD, Nelson; SNETHLAGE, Rotger Michael; JUNGHANS, Miriam; OREN, David Conway. Emília Snethlage (1868-1929): um inédito relato de viagem ao rio Tocantins e o obituário de Emil-Heinrich Snethlage. In: **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**, Vol. 8, nº 1. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2013.

SANSI-ROCA, Roger. De armas do fetichismo a patrimônio cultural: as transformações do valor museográfico do candomblé em Salvador da Bahia no século XX. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de Souza; SANTOS, Myriam Sepúlveda dos (Orgs.). **Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas**. Rio de Janeiro: Garamond / Iphan, 2007. Págs. 95-112.

SANTACANA I MESTRE, Joan; HERNÁNDEZ CARDONA, Francesc Xavier. **Museos de historia: entre la taxidermia y el nomadismo**. Espanha: Ediciones Trea, 2011.

SCHEINER, Tereza Cristina. Museus e Museologia. Uma relação científica? In: **Ciências em Museus**. Vol. 1, nº 1. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1989.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Cultura. In: COSTA E SILVA, Alberto da (coord.). **Crise colonial e independência: 1808-1830**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

SECRETARIA de Estado de Cultura do Rio de Janeiro. **Museus RJ: um guia de memórias e afetividades**. Rio de Janeiro: A Secretaria, 2013.

TAMANINI, Elizabete. O Museu, a Arqueologia e o Público: um olhar necessário. In: FUNARI, Pedro Paulo Abreu (org). **Cultura Material e Arqueologia Histórica**. Campinas: UNICAMP, 1998.

VALÉRY, Paul. O Problema dos Museus. In: CHAGAS, Mário (org.). **Museus: antropofagia da memória e do patrimônio**. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional** n° 31. Brasília: Iphan, 2005. Tradução Álvaro Mendes.