

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS - UFAM  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS - ICHL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA - PPGS**

**POLÍTICA CULTURAL E MUSEUS NO AMAZONAS (1997-2010)**

**Rila Arruda da Costa**

**MANAUS  
2011**

**Rila Arruda da Costa**

**POLÍTICA CULTURAL E MUSEUS NO AMAZONAS (1997-2010)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Amazonas, como requisito final para obtenção do título de mestrado em Sociologia.

Orientador: Dra. Marilina Conceição Oliveira Bessa Serra Pinto.

Co-orientador: Dr. Marco Aurélio Coelho de Paiva.

**MANAUS  
2011**

**Rila Arruda da Costa**

**POLÍTICA CULTURAL E MUSEUS NO AMAZONAS (1997-2010)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Amazonas, como requisito final para obtenção do título de mestrado em Sociologia.

Aprovado no dia 15 de março de 2011.

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dra. Marilina Conceição Oliveira Bessa Serra Pinto - UFAM  
(Presidente)

---

Prof. Dra. Deise Lucy Oliveira Montardo – UFAM  
(Membro)

---

Prof. Dr. Otoni Moreira de Mesquita - UFAM  
(Membro)

**MANAUS  
2011**

Ficha Catalográfica  
(Catalogação realizada pela Biblioteca Central da UFAM)

	Costa, Rila Arruda da
C838p	Política cultural e museus no Amazonas (1997 – 2010) / Rila Arruda da Costal. - Manaus: UFAM, 2011. 164 f.: il. color; 30 cm
	Dissertação (Mestrado em Sociologia) — Universidade Federal do Amazonas, 2011. Orientador: Prof. <sup>ª</sup> Dr. <sup>ª</sup> Marilina Conceição Oliveira Bessa Serra Pinto Co-orientador: Prof. Dr. Marco Aurélio Coelho de Paiva
	1. Amazonas – Política cultural 2. Museus - Amazonas I. Pinto, Marilina Conceição Bessa Serra (Orient.) II. Universidade Federal do Amazonas III. Título
	CDU (1997): 304.42:069(811.3)(043.3)

Dedico este estudo:  
à minha família;  
aos meus orientadores;  
à minha pequena-grande turma dos “ninjas” - PPGS 2008/2010:  
Pedro, Bruno, Paula e Soraya.

## AGRADECIMENTOS

Foram poucos os que realmente me ajudaram a concluir este trabalho.

Meus sinceros agradecimentos...

- ...a Deus, pois, sem sua ajuda, nada teria sido possível;
- ...ao CNPq, pelo financiamento da bolsa no mestrado;
- ...à minha família, por me dar liberdade e acreditar em mim;
- ... à Prof. Marilina, por sempre estar disposta a me ajudar, por sempre acreditar em mim e por ser uma amiga, além de orientadora;
- ...ao Prof. Marco Aurélio, por me conduzir pacientemente no labor científico desde 2006;
- ...à museóloga Regina Vasconcellos, por me mostrar o mundo da museologia e por todo o material fornecido para o desenvolvimento da investigação;
- ...ao Diego, pelo incansável apoio e disposição a contribuir nos textos;
- ...ao Caíque por elaborar mapa e melhorar outras imagens;
- ...à Bia e à Sandra pela ajuda com as entrevistas e gráficos;
- ...à Ingrid e à Gaby pela ajuda com organização das referências;
- ...à Kathyursia, à Gláucia e à Raiana pelas contribuições nos capítulos;
- ...à Judite e à Carol pela revisão textual;
- ...ao Túlio, ao Charles, ao Ítalo e ao Sr. Carbajal pela ajuda com as impressões;
- ...ao Douglas e à Maysa por fazerem o resumo em inglês;
- ...aos amigos do mestrado PPGS e do PPGAS, ou seja, ao “povo” das sociais;
- ...à Marluce por fazer um bom trabalho na secretaria, e aos professores do PPGS em agradecimento pela minha formação.

“A cultura não é um privilégio natural” (Pierre Bourdieu).

## **RESUMO**

A política cultural no Estado do Amazonas demonstra um significativo crescimento nos últimos treze anos, bem como os investimentos em diversos projetos, na política de eventos, na formação artística, na criação de centros culturais e museus. A pesquisa apresenta uma análise geral do conjunto das políticas culturais efetivadas pelo poder público do Amazonas (1997-2010), seja no âmbito municipal e no âmbito estadual, com ênfase na política de museus e na relação entre os agentes sociais diretamente envolvidos no campo museal. No entanto, somente a partir de uma análise dos dados oficiais e, principalmente, a partir do posicionamento tomado por parte de um determinado conjunto de agentes sociais é possível identificar os princípios que norteiam a concepção e implantação dessa política pública.

Palavras-chave: política cultural; museus; gestores culturais; público.



## **ABSTRACT**

The cultural policy in the State of Amazonas shows a significant growth over the past thirteen years, as well as investments in several projects, events in politics, in art education, creating cultural centers and museums. The survey provides an overview of all the cultural policies implemented by the government of Amazonas (1997-2010), under both municipal and state level, with emphasis on museum policy and the relationship between social actors directly involved in the museum field. However, only the analysis of official data and especially from the position taken by a certain set of social agents, it's possible to identify the principles which guide the design and implementation of public policy.

Keywords: cultural policy, museums, cultural managers, public.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Gabinete de curiosidades.....	49
<b>Figura 2</b> – Museu Asmolean, 1683.....	51
<b>Figura 3</b> – Museu do Louvre, 1793.....	53
<b>Figura 4</b> – Museu Nacional na sua primeira sede, 1879.....	59
<b>Figura 5</b> – João Barbosa Rodrigues.....	74
<b>Figura 6</b> – Localização dos museus do Estado.....	82
<b>Figura 7</b> – Palacete Provincial no final do século XIX.....	82
<b>Figura 8</b> – Palacete Provincial.....	84
<b>Figura 9</b> – Prédio da Vila Ninita.....	89
<b>Figura 10</b> – Exposição de longa duração do Museu de Numismática.....	90
<b>Figura 11</b> – Entrada no museu (Pinacoteca do Estado).....	94
<b>Figura 12</b> – Exposição “Flagrantes da História” – Museu Tiradentes.....	97
<b>Figura 13</b> – Antigo prédio do Museu da Imagem e do Som do Amazonas.....	99
<b>Figura 14</b> - Museu da Imagem e do Som do Amazonas.....	100
<b>Figura 15</b> – Localização do Museu do Seringal.....	103
<b>Figura 16</b> – Croqui do roteiro de visitação do Museu do Seringal.....	104
<b>Figura 17</b> – Montagem de fotos do Museu do Seringal.....	105
<b>Figura 18</b> - Exposição “Registros Arqueológicos: por que preservar?” .....	108
<b>Figura 19</b> - Palacete Bretislau de Castro no final do século XIX.....	111
<b>Figura 20</b> – Inauguração do Museu Casa Eduardo Ribeiro.....	112
<b>Figura 21</b> – Montagem de fotos do Museu Casa Eduardo Ribeiro.....	113
<b>Figura 22</b> – Primeira sede do Museu do Homem do Norte.....	116
<b>Figura 23</b> – Segunda sede do Museu do Homem do Norte.....	119
<b>Figura 24</b> – Exposição 2008/2009 do Museu do Homem do Norte.....	120
<b>Figura 25</b> – Vista aérea do Palacete Provincial.....	130

## LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – Evolução orçamentária da SEC.....	37
QUADRO 2 – Participação da SEC na Receita do Estado.....	38
QUADRO 3 – Resumo dos 10 anos do Festival Amazonas de Ópera.....	41
QUADRO 4 – Cronologia das instituições do âmbito federal para a política de museus.....	69
QUADRO 5 – Público do Museu Tiradentes.....	96
QUADRO 6 – Resumo do orçamento previsto no projeto do MISAM.....	98
QUADRO 7 – Público no Museu de Arqueologia.....	109
QUADRO 8 – Noção de <i>habitus</i> .....	125
QUADRO 9 – Perfil do público entrevistado .....	136
QUADRO 10 – Perfil do dos gestores culturais entrevistados.....	141
QUADRO 11 – Perfil dos gerentes de museus entrevistados.....	141

## LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1 – Público geral dos museus da SEC.....	128
GRAFICO 2 – Público do Museu do Seringal Vila Paraíso.....	131
GRÁFICO 3 – Origem dos visitantes nos museus da SEC em 2009.....	133

## **LISTA DE ABREVIATURAS**

CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

FVL – Fundação Villa-Lobos

IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

ManausCult – Fundação Municipal de Cultura e Artes

MHN – Museu Histórico Nacional

MISAM – Museu da Imagem e do Som do Amazonas

PIBIC- Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica

SEC – Secretaria de Estado de Cultura

SEMC – Secretaria Municipal de Cultura

UFAM – Universidade Federal do Amazonas

## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>15</b>
<b>1 – A “cultura” como política pública.....</b>	<b>19</b>
1.1 – Cultura e política cultural.....	20
1.2 - Políticas culturais de Estado no Brasil.....	24
1.3 – Políticas culturais no Amazonas.....	29
1.3.1 - Fundação Villa-Lobos à Fundação Municipal de Cultura e Artes.....	29
1.3.2 - Secretaria de Estado de Cultura – SEC.....	33
<b>2 – Os museus como espaços de representações.....</b>	<b>46</b>
2.1 – O <i>mouseion</i> e as coleções.....	46
2.2 - A história dos museus.....	51
2.3- Museus etnográficos.....	55
2.4- Início da política museal no Brasil.....	58
2.5 – Repercussões da nova museologia.....	63
2.6 – Política Nacional de Museus – PNM.....	67
<b>3 – Política de museus no Estado do Amazonas.....</b>	<b>71</b>
3.1 – Os museus no Amazonas.....	71
3.1.2 - Museu Botânico do Amazonas (1883-1890): o primeiro museu.....	73
3.2 – A política museal de 1997 a 2010.....	81
3.2.1 - Museu de Numismática Bernardo Ramos.....	86
3.2.2 - Pinacoteca do Estado do Amazonas.....	91
3.2.3 – Museu Tiradentes.....	95
3.2.4 – Museu da Imagem e do Som do Amazonas – MISAM.....	97

3.2.5 - Museu do Seringal Vila Paraíso.....	101
3.2.6 - Museu de Arqueologia.....	107
3.2.7 - Museu Casa Eduardo Ribeiro.....	110
3.3 - Prefeitura de Manaus: política da omissão.....	114
3.3.1. Trajetória do Museu do Homem do Norte.....	115
3.4 - Considerações acerca da política museal.....	121
<b>4- Os agentes sociais do campo museal.....</b>	<b>122</b>
4.1. O modelo teórico-metodológico.....	123
4.2 - O público visitante.....	127
4.3- Sobre gestores culturais e gerentes de museus.....	137
4.4- Algumas considerações sobre os agentes sociais da pesquisa.....	143
<b>Considerações finais.....</b>	<b>145</b>
<b>Referências.....</b>	<b>148</b>
<b>Apêndices.....</b>	<b>154</b>
1- Fotos.....	154
2- Quadro dos museus em Manaus.....	159
3- Termo de Anuência.....	160
4- Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.....	161
5- Roteiro de entrevista com os gestores de museus.....	162
6- Roteiro de entrevista com o público visitante.....	163

## **Introdução**

A presente dissertação apresenta uma análise geral do conjunto das políticas culturais efetivadas pelo poder público do Amazonas, no âmbito municipal e no âmbito estadual, com ênfase na política de museus e na relação entre os agentes sociais diretamente envolvidos no campo museal, quais sejam, tanto aqueles dedicados à formulação das políticas culturais museais, os gestores culturais e gerentes de museus, quanto uma breve análise do público visitante.

A partir da análise de como são formuladas as políticas culturais, mais a política especificamente direcionada aos museus, e como os agentes sociais se comportam, buscou-se compreender como foi se construindo todo o processo que envolve a questão das ações voltadas aos museus públicos através de suas instituições representativas. Para analisar as relações entre os públicos de museus e os gestores foi necessário analisar o campo museal.

Essa investigação sobre o tema da política cultural foi inicialmente desenvolvida no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC - 2006/2007), na Universidade Federal do Amazonas (UFAM), e financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), trabalho este que permaneceu após o término do PIBIC para a elaboração da monografia. Consecutivamente houve a delimitação da política cultural voltada aos museus como pesquisa de mestrado financiado também pelo CNPq.

Em relação aos objetivos da pesquisa, a proposta foi de identificar as políticas culturais elaboradas pelos órgãos de cultura no Amazonas e o papel do poder público na elaboração de políticas direcionadas aos museus, sendo os objetivos específicos: analisar a representatividade dos museus, tanto pelo seu papel social, como também pelos investimentos



públicos direcionados ao setor; e caracterizar o campo museal a partir da análise dos diferentes agentes sociais devotados a essa atividade, identificando as relações sociais estabelecidas entre os gestores culturais, dirigentes dos museus e o público que os frequenta.

A metodologia para o desenvolvimento do trabalho, em um primeiro momento, consistiu no levantamento de referências ao tema em livros, artigos científicos e de jornais, monografias, revistas e sites. O principal modelo teórico para o entendimento da investigação foi do sociólogo Pierre Bourdieu, em seus conceitos sobre campo, capital cultural, *habitus* e agentes sociais. Em um segundo momento, fez-se necessário o levantamento de dados oficiais da Secretaria de Estado de Cultura (SEC), já que por parte da Prefeitura Municipal de Manaus houve ausência da Fundação Municipal de Cultura e Artes (ManausCult) em ceder dados e entrevistas. Posteriormente, a aplicação de entrevistas do tipo mista, ou seja, com perguntas abertas e fechadas, com alguns gerentes de museus e com quatorze visitantes nos respectivos museus do Estado, constituindo, assim, o material sobre o qual as análises foram efetuadas.

O primeiro capítulo foi feito a partir de uma discussão teórica sobre o conceito de cultura, posicionamentos teóricos em relação à definição de política cultural e sobre a política cultural desenvolvida no Brasil. Analisamos alguns dados fornecidos pelo poder público demonstrando aspectos importantes das políticas culturais no Amazonas. Destaca-se, primeiramente, a extinta Fundação Villa-Lobos (FVL), a criação da Secretaria Municipal de Cultura (SEMC), depois a substituição pela Fundação Municipal de Cultura e Artes (ManausCult); em seguida, alguns aspectos da Secretaria de Estado de Cultura (SEC) e sua evolução orçamentária, pontos relevantes do quadro da participação da secretaria na receita do Estado e alguns dos seus principais projetos, fazendo uma análise de suas políticas.

O segundo capítulo aborda o modo como os museus eram concebidos na Antiguidade, passando pelas coleções da Idade Média e uma discussão sobre a categoria dos objetos semióforos. Depois versa sobre a criação dos primeiros museus, sobre seu papel social

e sobre uma ligação com o surgimento dos museus etnográficos e de Antropologia emergentes da época. Apresentam-se ainda a política de museus no Brasil, inicialmente como política da Colônia, em seguida, as repercussões da nova museologia e a Política Nacional de Museus implantada em 2003. É uma apresentação do tema no cenário histórico nacional e mundial.

O terceiro capítulo trata sobre a política museal do poder público do Estado do Amazonas, análise essa central da investigação. Baseando-se nos dados oficiais cedidos pela Secretaria de Estado de Cultura (SEC) e algumas poucas referências encontradas sobre os sete museus sob seu domínio, fez-se necessário um breve resgate histórico dos primeiros museus do Amazonas a partir dos decretos e relatório de governo, destacando o Museu Botânico do Amazonas como a primeira tentativa da política museal no final do século XIX. Em seguida, passa-se para o século XX – XXI, onde se encontra o recorte da pesquisa (1997-2010), finalizando com uma explanação sobre a “política da omissão” por parte da Prefeitura Municipal de Manaus.

No quarto capítulo há uma discussão sobre gestores culturais e públicos de museus, tomando como base o modelo teórico do sociólogo Pierre Bourdieu, além de elementos substanciais de entrevistas com o público visitante e com gestores culturais, mostrando o perfil desses agentes sociais. É dentro desse contexto, portanto, que se fez necessária uma reflexão sociológica desse conjunto de agentes sociais específicos, na medida em que são eles os responsáveis diretos pela configuração do campo museal.

Para se obter toda a bibliografia, informações, dados, relatório de governo e entrevistas analisados nos capítulos, houve muitas dificuldades, tanto em relação ao material cedido pela SEC e ausência por parte da ManausCult, como pelas escassas referências encontradas sobre o histórico dos museus no Amazonas. Para caracterizar alguns museus foram utilizadas informações que estão nas exposições dos respectivos museus, folders, informativos de divulgação, alguns textos técnicos escritos sobre tais museus e algumas

monografias do curso de especialização em Museologia da única turma que houve na UFAM concluída em 2007.

A autorização e termo de anuência para a pesquisa foram concedidos por parte da SEC somente depois de um ano do primeiro pedido, o que inviabilizou o cronograma das atividades da pesquisa, cuja exigência de apresentação do projeto perante o Comitê de Ética da Universidade Federal do Amazonas não foi cumprida. No entanto, mesmo diante de todas as dificuldades e atrasos na entrega do trabalho no período previsto, a pesquisa está agora disponível na forma de dissertação.

Dada a ausência de pesquisas relacionadas ao tema discorrido, e da necessidade de se analisar as ações culturais e a representatividade dos museus nesses últimos anos de política cultural, é relevante e de suma importância uma abordagem sociológica para uma melhor compreensão do tema, o que possivelmente pode ser referência aos posteriores trabalhos na área.

## Capítulo 1:

### A “cultura” como política pública

“A política cultural é tão antiga quanto o primeiro espetáculo de teatro para o qual foi necessário obter uma autorização prévia, contratar atores ou cobrar pelo ingresso. Tão velha, em outras palavras, quanto à Grécia antiga, mais velha que o império romano, berço de Mecenas, incentivador da arte e da cultura”  
(Teixeira Coelho, 2004, p. 09).

Para uma melhor compreensão do tema, os argumentos mobilizados para o desdobramento do presente capítulo foram divididos em três subcapítulos. Assim procedendo, pode-se lograr desde uma visão mais geral da temática até uma discussão mais específica. O primeiro momento da discussão está relacionado com o conceito de cultura, conforme discutido por Raymond Williams (1992), Martin Cezar Feijó (2003) e Isaura Botelho (2001), na medida em que esses autores abordam um conceito amplo de cultura; ainda nesse momento, definições e reflexões sobre o tema da política cultural propostas por Teixeira Coelho (2004), Hamilton Faria & Valmir Souza (1998), Martin Cezar Feijó (2003), Leonardo Brant (2003) e Néstor García Canclini (1996).

No segundo momento, com base na tese de doutorado de Mônica Rugai Bastos (2004), será apresentado um breve panorama das políticas culturais federais desenvolvidas pelo poder público no Brasil.

O desenrolar do terceiro momento fundamenta-se em uma análise da política cultural no Amazonas, com enfoque nos órgãos públicos de cultura (municipal e estadual) a partir de dados oficiais, dos principais projetos implementados e entrevistas realizadas com gestores culturais<sup>1</sup>. A análise, por sua vez, está assentada em dois tópicos: primeiro, uma análise do poder público municipal, ou seja, alguns aspectos da extinta Fundação Villa-Lobos (FVL),

---

<sup>1</sup> Dados e entrevistas obtidas no trabalho de campo em 2007, durante uma pesquisa de iniciação científica (PIBIC) na graduação em Ciências Sociais.

depois Secretaria Municipal de Cultura (SEMC) que, posteriormente, transformou-se na Fundação Municipal de Cultura e Arte (ManausCult); segundo, uma análise do poder público estadual, a partir de dados de projetos culturais, da estrutura organizacional, da evolução orçamentária entre 1997 e 2010, da participação na receita do Estado, do volume de gastos com o pessoal da Secretaria de Estado de Cultura (SEC), material este que serviu como fontes primárias para a pesquisa numa análise qualitativa.

## 1.1 – Cultura e política cultural

Raymond Williams (1992) parte do pressuposto que a problemática da sociologia da cultura deve ser entendida como sociologia histórica e faz um balanço sobre o termo *cultura*, levando em consideração a sua relevância e complexidade:

Começando com o nome de um processo – cultura (cultivo) de vegetação ou (criação e reprodução) de animais e, por extensão, cultura (cultivo ativo) da mente humana – ele se tornou, em fins do século XVIII, particularmente no alemão e inglês, um nome para configuração ou generalização do “espírito” que informava o “modo de vida global” de determinado povo (WILLIAMS, 1992, p.10).

Neste contexto, a discussão desenvolvida pelo sociólogo britânico sobre o conceito de *cultura* é entendida, fundamentalmente, como resultado de convergências de interesses. A dificuldade desse termo pode ser entendida de maneira proveitosa nas suas duas formas gerais: ênfase no *espírito formador* de um modo de vida global (idealista), espraiando-se pelo âmbito das atividades sociais, porém mais evidente em atividades “especialmente culturais” dotadas de uma linguagem - estilos de arte e tipos de trabalho intelectual; já a ênfase em *uma ordem social global* (materialista) no seio de uma cultura específica é considerada produto direto ou indireto de uma ordem constituída por outras atividades sociais (WILLIAMS, 1992, p.11-12). Seguindo nesta mesma direção, Feijó (2003) afirma que o termo *cultura* pode ser

entendido por dois âmbitos: *kultur*, tradição, valores e identidades; e *bildung*, formação intelectual, moral e estética, o que implica diálogo entre culturas.

Ainda nesse mesmo viés, Isaura Botelho (2001) analisa as duas vertentes da cultura e como esse universo pode ser entendido a partir da elaboração de uma política pública. A cultura, para Botelho, deve ser percebida na sua dimensão sociológica e na sua dimensão antropológica, ou seja, entendida no plano do circuito organizado e no plano do cotidiano.

Na dimensão antropológica, a cultura é resultado da interação social dos indivíduos, construindo valores, identidades e diferenças, estabelecendo rotinas em pequenos mundos de sentido, assim, o conceito está ligado: aos modos de pensar e sentir; à sociabilidade; às origens regionais; às gerações; às origens étnicas; aos hábitos e costumes arraigados. Portanto, “a cultura é tudo o que o ser humano elabora e produz, simbolicamente e materialmente falando” (BOTELHO, 2001, p.74).

Na dimensão sociológica, a cultura é entendida em seu âmbito especializado, sendo uma produção elaborada com o objetivo de construir determinados sentidos e para um público específico por meio de expressão, ou seja, são referentes: conjunto diversificado de demandas profissionais, institucionais, políticas e econômicas; talentos; visibilidade; formação; expressão artística em sentido restrito; consumo de bens simbólicos; e muitas vezes aquilo que o senso comum entende por cultura (BOTELHO, 2001, p.74-75).

Na visão de Botelho (2001), essas características, em cada uma das definições (antropológica e sociológica), estabelecem estratégias diferentes para cada política cultural, pois a distinção entre essas duas dimensões é fundamental e tem direcionado o tipo de política pública elaborada, sendo um conceito mais abrangente e um mais específico das artes. A dimensão sociológica, pelo caráter de visibilidade em si própria, está inserida em um circuito organizacional, sendo adotado comumente como foco das políticas culturais, já a dimensão antropológica (plano do cotidiano) é deixada simplesmente no plano do discurso.

Para compreender o que é política cultural, Teixeira Coelho (2004) afirma que esse termo pode designar um conjunto de normas jurídicas ou institucionais, ou ainda, significar as intervenções diretas de ação cultural. O termo pode designar o conjunto de ações culturais promovidas pelo Estado e também as ações executadas por grupos sociais, empresas ou instituições que tornam pública sua ação, tendo como um dos objetivos principais “satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas”.

Hamilton Faria & Valmir de Souza (1998) definem política cultural como a “ação do poder público ancorado em operações, princípios e procedimentos administrativos e orçamentários”. Para eles, tal política é direcionada para melhorar a qualidade de vida através de atividades culturais, sociais e recreativas, mas não somente para alguns segmentos da sociedade, e sim uma ação voltada para todo o município.

Segundo Feijó (2003), as políticas culturais não são somente as ações voltadas para a questão artística, pois o termo cultura implica uma significação muito mais abrangente (*kultur* e *bildung*). Portanto, qualquer política cultural pode revelar toda essa abrangência e complexidade. Para ele, é fundamental que o Estado direcione as suas políticas levando em conta a abrangência e a diversidade do conjunto de produções que sejam expressivas da cultura em seu sentido geral.

Leonardo Brant (2003) ressalta a importância da cultura para o desenvolvimento social, mas a cultura tem sido tratada pelo poder público como se fosse apenas uma mercadoria, restringindo sua importância ao “mínimo denominador neoliberal, transformando-se em mero *comodity*” (p.3).

Ao adotar essa estratégia de “comotização” da cultura, percebe-se a vontade estratégica do poder público em enfraquecer e desvalorizar a diversidade cultural em prol dos interesses globalizados de uma cultura única, capaz de condicionar o cérebro humano à produção e ao consumo em escala e sem limites (BRANT, 2003, p.3-4).

Para Néstor García Canclini (1996) vem ocorrendo dois tipos de mudanças no implemento das políticas culturais urbanas: a dissolução das monoidentidades e a perda de peso e reposicionamento das culturas tradicionais-locais frente ao crescimento dos meios de comunicação. Canclini propõe a política cultural para a cidadania a partir de políticas multissetoriais tomando a heterogeneidade como base e ações culturais diferenciadas, não sendo especificamente as que oferecem espetáculos, eventos e mensagens que cheguem a todos.

Essas políticas, segundo Canclini, somente serão mais democráticas quando afirmarem as múltiplas formas de ser, mesmo estando em grandes metrópoles na América Latina, mas não como expressão de uma única identidade legítima para cada cidade ou nação. Para ele, só haveria cidadania quando: a indústria cultural levasse em consideração o enraizamento territorial de bairros e grupos, possibilitando assim, reconstruir um imaginário comum para as experiências urbanas, resultando em interesses públicos.

Neste contexto é perceptível que as políticas culturais têm levado em consideração somente a questão artística e intelectual, não levando em conta os dois âmbitos existentes que implicam o termo *cultura*.

Para Teixeira Coelho (2004) a arte e a cultura:

(...) têm-se revelado, nas últimas décadas, fontes nada desprezíveis de recursos econômicos, sobretudo, na forma de turismo cultural (e também como geradoras de empregos diretos e indiretos) e os museus mostram-se como vias particularmente adequadas de canalização dessas rendas. Paralelamente, é verdade, firma-se ao mesmo tempo a noção de que a arte e a cultura podem colaborar para a qualidade de vida de uma comunidade e de que o museu, não só (ou não tanto) como receptáculo de obras, mas em sua própria condição de edificação singular, tem sua colaboração a dar sob esse aspecto (p. 272).

Retomando a discussão de Botelho (2001), uma política pública de cultura somente atingirá a dimensão antropológica (plano do cotidiano) quando houver uma mudança radical do poder público, ou seja, uma reorganização das estruturas sociais e uma distribuição de



recursos econômicos. Para que haja essa reestruturação, há somente dois tipos de investimentos: o primeiro partiria dos interessados, o que a autora chama de estratégia do ponto de vista da demanda, no qual os cidadãos exigiriam do poder público direcionamento de questões de ordem exclusiva na área cultural; o segundo seria a área cultural dentro do aparato governamental, de tal modo que o poder público deva saber delimitar claramente seu universo de atuação. Portanto, para Botelho, a dimensão antropológica precisa penetrar no circuito organizacional, tornando-se possível a partir de uma articulação de pessoas interessadas com objetivos comuns e de uma mudança na esfera pública governamental para uma ação efetiva de política cultural.

## **1.2 – Políticas culturais de Estado no Brasil**

No Brasil, as políticas culturais de Estado assumiram importância a partir da necessidade de consolidação de uma cultura, que então exprimia os valores da nação, tendo como marco o governo de Getúlio Vargas (BASTOS, 2004). Para compreender todo o processo histórico, no qual a cultura participou na consolidação político-administrativa no Brasil é fundamental analisar, por um lado, o contexto do Estado nacionalista e, por outro lado, o papel do Estado em face aos desafios impostos pela globalização.

Que sentido conserva a idéia de nação em um mundo globalizado? Esta é uma discussão a partir da qual é possível avaliar a estrutura do Estado-nação frente aos desafios da atual conjuntura mundial. Habermas (1995 *apud* Barreto, 2000, p.16-17) afirma que a convergência dos conceitos de Estado com o de Nação culminou no que ele chama de “autoconsciência nacional do povo”, proporcionando o contexto que facilitava a ativação política dos cidadãos e, por sua vez, garantia um modo de legitimação democrática. Esta visão

nacionalista evidencia uma tensão, pois, ao mesmo passo que introduz uma perspectiva republicana, também denota o aspecto opressivo diante do pluralismo interno das sociedades, podendo redundar em uma imposição na cultura majoritária hegemônica.

A concepção de república requer uma reflexão mais apurada sobre a importância do Estado-nação. É preciso considerar o potencial de solidariedade, pois, embora o Estado nacional sinta os efeitos do processo de globalização, ele pode dar as bases para a construção de uma cidadania democrática. Tal concepção facilita o entendimento acerca dos efeitos causados no âmbito da cultura a partir de 1930 com o governo Vargas (BASTOS, 2004, p.69). O papel da cultura foi de fundamental importância na construção e justificativa da centralização política e administrativa no governo Vargas, o período que começa a partir de 1930 constitui o marco histórico na tentativa de compor o Estado nacional brasileiro, a defesa dos interesses nacionais e o fortalecimento das instituições. Assim, seria necessário criar a “cultura nacional” que pudesse legitimar as ações do governo (BASTOS, 2004, p.69).

A cultura brasileira passa a ser, enfim, administrada, responsabilidade evocada pelo Estado a partir de 1930. Nasce a burocracia da cultura e a definição de mecanismos em busca da constituição, preservação e identificação de uma cultura que abrangesse os anseios nacionais, a ponto de tornar as diversas regiões brasileiras, e suas respectivas distinções, como partes de um todo (BASTOS, 2004, p.77). Para isso, é notória a hegemonia da herança cultural dos portugueses e a associação da idéia de cultura à “civilização” como pontos fortemente ressaltados. Percebeu-se que para a formação da cultura nacional era preciso firmar símbolos com os quais todo povo brasileiro pudesse se identificar. A composição de um Estado moderno, permeado por valores nacionalistas e desenvolvimentistas, exigia uma política de preservação de patrimônio cultural iniciada em diversos segmentos artísticos e por instituições específicas criadas na Era Vargas (BASTOS, p.77-78). Portanto, no plano de

reestruturação do Estado brasileiro, é visível o mérito da cultura no processo de fortalecimento institucional e de centralização político-administrativa.

Depois do forte incentivo a uma política cultural atrelada ao projeto econômico e político brasileiro, a cultura muda o foco e passa a relacionar-se mais com o desenvolvimento educacional do país. O período democrático do governo Vargas já aponta essa preocupação ao ampliar o desenvolvimento da pesquisa e da educação. Também a gestão do presidente Juscelino Kubitschek toma como norte da política cultural a questão da educação e da formação de pessoal técnico especializado para implementar as diferentes metas traçadas pelo seu plano de governo. Desse modo, a área cultural foi atendida apenas em alguns aspectos, como a criação de instituições culturais específicas, a exemplo da Superintendência do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN em 1937 (BASTOS, p.131-132).

Segundo Bastos, os governos militares, assim como o período ditatorial do governo Vargas, mostraram-se ambíguos quanto à formulação da política cultural. Apesar da modernização empreendida que articulou e atuou diretamente no campo da cultura, foram obrigados a atuar essencialmente como censor e interventores quanto à produção cultural. Conforme salienta a autora, é importante destacar que os governos militares no Brasil procuravam o resgate de uma identidade cultural pela via do nacionalismo. Novamente, a cultura ganha força como parte do projeto nacional. Houve a criação da EMBRAFILME (Empresa Brasileira de Filme), da FUNARTE (Fundação Nacional de Arte - 1975) e posteriormente do CONCINE (Conselho Nacional de Cinema - 1976). Essas instituições tinham como objetivo controlar, formular diretrizes, incentivar e difundir a produção cultural. O Estado no período militar também contemplou o patrimônio histórico e artístico com a criação de institutos e fundações. No entanto, é interessante destacar as ambivalências deste período, pois, ao mesmo tempo em que o Estado desenvolve e implementa um conjunto de

medidas para o fortalecimento de uma política cultural, ele utiliza-se de instrumentos da censura.

A volta à democracia trouxe transformações significativas, pois o Estado brasileiro passou por uma descentralização do poder político, atribuindo maior autonomia aos estados e municípios ao reformular as atribuições dos mesmos perante a federação (BASTOS, 2004, p.124). Todavia, quando se reformula e concede novas responsabilidades ao poder público local, observa-se ineficiência nas estruturas locais para atender as demandas por serviços que até então não eram de suas competências. Toda a estrutura hierárquica, rígida e altamente burocratizada foi herdada pela administração pública brasileira com a Constituição de 1988, embora houvesse todo um processo de desconcentração do poder. É a partir daí que as políticas públicas e as políticas culturais começam a ser discutidas nas localidades, na medida em que as organizações ganham forças neste aspecto.

É no governo de José Sarney que a produção cultural tenta fundar mecanismos capazes de torná-la independente. Na Europa, a crise do modelo de Estado intervencionista favorece uma política onde o próprio Estado deixa o papel de formulador e difusor de diretrizes culturais abrangentes para posicionar-se como mediador da relação entre produtores e financiadores. A Lei Sarney figurava com esta intenção, ou seja, tornar mais autônoma a efetivação de políticas culturais. Porém, ela ainda carecia de regulamentações, além de ter uma estrutura de controle falha (BASTOS, 2004, p.126).

O período do governo Collor, que tinha por expectativa modernizar o país, foi de desmonte no setor da cultura. Diversas instituições foram extintas, dentre elas, a Embrafilme, Funarte, Fundação do Cinema Brasileiro, Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen), além da Lei Sarney, que teve seu fim por não dispor de mecanismos de controle seguros, sendo então substituída pela Lei Rouanet em 1991. O desmonte e a abertura exacerbada do mercado a uma competitividade em que a indústria nacional não estava habituada

prejudicaram demasiadamente o segmento cultural no Brasil. As leis de incentivo à cultura tiveram no Brasil um impacto bastante considerável, pois com a implementação destas leis, o panorama do investimento em políticas culturais alterou-se bastante. O governo Collor interrompeu um desenvolvimento contínuo de várias décadas em que a produção cultural foi financiada com recursos públicos (BASTOS, 2004, p.205). A partir de então, caberia ao Estado apenas participar atribuindo o seu aval para que os projetos pudessem ir ao mercado captar verbas necessárias para a sua execução. É nessa lógica que devemos analisar o governo do presidente Fernando Henrique Cardoso, avaliando as mudanças profundas que o Estado brasileiro obteve em sua gestão.

O governo Fernando Henrique Cardoso iniciou com a perspectiva de reformar o Estado brasileiro. O corpo administrativo do aparato estatal no Brasil foi fortemente combatido pelas forças políticas então em ascensão, forças estas, que pretendiam adequar o país à realidade de um mundo globalizado. Isso significava estabelecer um novo modelo de Estado, rompendo com as articulações construídas entre o poder político, a sociedade e a economia herdadas desde o período Vargas (BASTOS, 2004, p.194). Assim, as políticas culturais no governo FHC são redirecionadas em função da mudança do papel do Estado, menos interventor e mais fiscalizador.

A ótica de fiscalização como responsabilidade do Estado, quanto à produção cultural, está baseada na regulamentação das leis de incentivos. A Lei Rouanet instituiu dois fundos de cultura: Fundo Nacional de Cultura (FNC) e Fundos de Investimento Cultural e Artístico (FICART). Estas leis indicavam alguns pontos positivos, como, por exemplo, o potencial para o desenvolvimento de projetos regionais (BASTOS, 2004, p.53). No entanto, seu efeito muitas vezes se mostrou perverso na medida em que subordinou as produções artísticas variadas às pressões do mercado. Em função disso, ocorreu uma concentração de investimentos na região sudeste do país, além da privatização da cultura e o fortalecimento

das diversas marcas das empresas promotoras (FEIJÓ *apud* Bastos, 2004, p.44). No que diz respeito ao campo da cultura, o governo Fernando Henrique Cardoso representou a retirada do Estado do centro das decisões, modificando o propósito da renúncia fiscal e transformando a cultura em mera ferramenta de *marketing* (BASTOS, 2004, p.41).

Observa-se que a dinâmica da produção cultural no Brasil, a partir de 1930, foi relevante, dada as suas peculiaridades. O contexto histórico demonstra, por seu turno, as transformações e o papel que a cultura desempenhou. Inicialmente como parte do projeto nacional, situação que expressa o Estado nacionalista brasileiro com propósitos de centralização e da tentativa de formar a “cultura nacional”. Depois, com o advento da globalização e a crise do Estado-nação, a implementação das políticas culturais passa a ter os seus recursos por meios de fundos, cujo financiamento é da iniciativa privada. O desafio é reajustar os mecanismos das leis de incentivos e fazer uma profunda discussão sobre a responsabilidade do poder público em relação à cultura.

### **1.3 - Políticas culturais no Amazonas**

#### **1.3.1 – Fundação Villa-Lobos à Fundação Municipal de Cultura e Arte**

A Fundação Villa-Lobos (FVL) foi criada na cidade de Manaus em outubro de 1987 pelo Decreto nº. 5.963 com a finalidade de amparar e estimular as produções artísticas locais. A proposta era promover os diversos segmentos artístico-culturais da cidade de modo a descobrir, resgatar, produzir e divulgar o trabalho artístico. Durante o período compreendido entre 1987 e 2006, a responsabilidade em torno da implementação das principais políticas culturais para a cidade de Manaus foi da FVL. Por conseguinte, foram apoiados mais de 1.500 (mil e quinhentos) projetos culturais , dentre eles: apoio ao calendário de festas nos bairros;

apoio a eventos específicos; publicação de livros; criou-se o programa “Pequenos Projetos, Grandes Idéias” (PPGI), fomentando a produção cultural em diversos seguimentos como teatro, dança, música, cinema, pintura e escultura; além da criação da Orquestra Sinfônica de Manaus<sup>2</sup>.

Em 2001, a FVL deu início ao projeto “Valores da Terra”, visando garantir oportunidade aos artistas para a concretização de seus projetos na música, no teatro, na dança e na literatura. O projeto proporcionou aos artistas gravações de CD’s e pagamentos de seus shows e performances pela Fundação. A tiragem de CD’s na primeira versão foi de 150 mil cópias de 53 CD’s, em sua maioria de temáticas regionais.

Ainda no período de existência da FVL, foi criado o Conselho Municipal de Cultura, em 2003, que, segundo Daniel Valentim (2006), tem o objetivo de gerir o Fundo Municipal de Cultura, embora só tenha sido efetivado em 2004.

Era uma reivindicação antiga do movimento artístico da cidade (ligada ao modelo de Fundo), que descentralizaria o acesso dos artistas aos recursos públicos e possibilitaria uma participação maior do movimento nas ações culturais da prefeitura, pois ele é formado majoritariamente por representantes eleitos de cada segmento artístico. O restante das vagas é preenchido pelos indicados por alguns órgãos municipais, responsáveis pelas pastas de Educação, Turismo, Esportes e Lazer (VALENTIM, 2006).

A reforma administrativa implementada pela prefeitura de Manaus em 2006 extinguiu a Fundação Villa-Lobos e sancionou a criação da Secretaria Municipal de Cultura (SEMC), com o objetivo de dar continuidade aos trabalhos desenvolvidos pela FVL e ampliar os projetos culturais com o orçamento do poder executivo municipal e em parceria com empresas privadas. No começo do ano de 2009, com novas mudanças administrativas, foi extinta a Secretaria Municipal de Cultura, que voltou a ter caráter de fundação e, aglomerada ao segmento do turismo, criou-se a Fundação Municipal de Cultura e Turismo (ManausCult). Em 2010, houve a separação do setor de turismo com a criação da Secretaria Municipal de

---

<sup>2</sup> Dados obtidos através do site da Prefeitura Municipal de Manaus: [www.manaus.am.gov.br/cultura](http://www.manaus.am.gov.br/cultura)

Turismo e Eventos, logo a ManausCult se tornou a Fundação Municipal de Cultura e Arte, ficando somente com o segmento cultural.

No curto período de atuação da Secretaria Municipal de Cultura (SEMC), houve mais 151 projetos apoiados e foi criado o Projeto “Regatão Cultural”, para dar continuidade ao Projeto “Valores da Terra”, e também o prolongamento do programa “Pequenos Projetos, Grandes Idéias” (PPGI).

O “Projeto Regatão Cultural” foi proposto pelo Conselho Municipal de Cultura à Fundação Villa-Lobos (FVL) e depois, com a criação da Secretaria, o projeto foi executado<sup>3</sup>. Segundo Valentim, o projeto viria como forma de começar a corrigir o abismo entre periferia e centro, pois o centro da cidade comporta quase todos os espaços culturais mantidos pela Secretaria de Estado de Cultura – SEC (órgão ligado ao âmbito da administração estadual). A formação artística foi o objetivo principal do “Regatão”, uma vez que, para o Conselho, esse é o ponto fraco quando o assunto é cultura na região (VALENTIM, 2006). Esse projeto visou à difusão da produção artística local, à busca de novos talentos e ao reconhecimento dos artistas, além de aproximar as comunidades das mais diversas manifestações culturais. O projeto foi realizado em cada zona da cidade de Manaus durante sete meses (de maio a novembro de 2007) em parceria com associações de bairros, escolas da rede pública e núcleos paroquiais.

O programa “Pequenos Projetos, Grandes Idéias” (PPGI) esteve dividido em etapas: shows e exposições no Amazonas Shopping; espetáculos no Mercado Cultural (espaço criado no Passeio do Mindu); mostras de documentários no Museu do Homem do Norte e na Biblioteca Municipal; e apresentações teatrais e de dança no Teatro Uninorte.<sup>4</sup> Os espaços culturais oficiais da SEMC para programações foram: Memorial Álvaro Maia (Salão dos

---

<sup>3</sup> Segundo Otto Beltrão (sem ano), em 1991 houve a tentativa de implantar um projeto de política cultural para o interior do Estado chamado “Regatão da Cultura” através da Subsecretaria de Cultura da Secretaria de Educação do Estado – SEDUC.

<sup>4</sup> Dados obtidos através de informativos distribuídos pela Prefeitura Municipal de Manaus.



Artistas); Biblioteca Municipal João Bosco Pantoja Evangelista; Museu do Homem do Norte; Parque Ponte dos Bilhares; e Centro Cultural São José III (espaço onde foi inaugurado o Projeto Regatão Cultural).

Na visão de Faria & Souza (1998), o setor cultural sempre foi visto como um conjunto de ações ou programas desarticulados (oficinas, exposições, bienais, festivais, etc.) e nem sempre o planejamento das prefeituras inclui uma política municipal de cultura de verdade.

Como podemos perceber:

Para se estabelecer um trabalho mais abrangente, é preciso definir uma política municipal de cultura articulada com o desenvolvimento local e incluindo prioridades e estratégias no plano de governo, ou seja, a cultura no município deve ter lugar não apenas na secretaria ou órgãos afins, nem deve se restringir às atividades culturais realizadas nos “templos” da cultura (casa de cultura, biblioteca, museu, etc.), mas desbordar para as casas, as ruas, o bairro, a escola, a igreja, a câmara de vereadores, as secretarias, as associações e sindicatos. O papel da cultura é instigar o cidadão a realizar sua cidadania e participar ativamente da dinâmica da cidade (FARIA & SOUZA, 1998).

A política cultural desenvolvida na cidade de Manaus pela antiga SEMC e pela ManausCult não é diferente de outras secretarias de cultura municipais pelo Brasil. Está muito restrita à política de eventos, o que dificulta o real cumprimento das ações de gestão municipal. Teixeira Coelho (2004) retrata essa questão da política de eventos quando afirma:

Esta expressão é ainda usada para designar o exato oposto de uma política cultural: designa um conjunto de programas isolados – que não configuram um sistema, não se ligam necessariamente a programas futuros – constituídos por eventos soltos uns em relação aos outros. É exemplo de uma política de eventos a organização ou apoio a shows musicais, mostras de teatro ou cinema, realização isolada de filmes ou concertos. (...) A política de eventos tem sido criticada por seu caráter alegadamente imediatista (ação que se encerra em si mesma, sem deixar resíduos) e, eventualmente, oportunista (serve ocasionalmente para promover políticos, partidos, beneficiar artistas, etc.). É fácil de ser posta em prática, bastando que existam recursos econômicos (COELHO, 2004, p. 300-301).

A partir das informações citadas das ações do poder público municipal, pode-se constatar que a SEMC teve uma atuação que visou descentralizar os projetos e as atividades culturais do centro de Manaus, ainda que alguns dos projetos desenvolvidos sejam propostas do Conselho Municipal de Cultura. Portanto, mesmo o poder público municipal tendo um papel ainda ausente na cidade de Manaus, comparada à Secretaria de Estado de Cultura (SEC), ainda assim, a esfera municipal tem direcionado suas políticas pensando na periferia e na formação artística (a exemplo do projeto Regatão Cultural). A sua pouca visibilidade e atuação de forma menos abrangente pode ser resultado: a) da desestruturação contínua que a Fundação Villa-Lobos sofreu antes de sua extinção; b) da recente criação da secretaria (2006) e das várias mudanças de secretários; c) do retorno à sua condição de fundação; d) do limitado orçamento repassado pela Prefeitura para o setor cultural, ou seja, sem dispor de um arranjo orçamentário fixo, o que dificulta qualquer ação cultural efetiva.

### **1.3.2 - Secretaria de Estado de Cultura - SEC**

A organização administrativa do Estado passou por várias mudanças ao longo dos anos. O setor da cultura teve sua estrutura modificada também em diversas ocasiões. Pode-se verificar que as ações de governo voltadas para o setor cultural foram, inicialmente, elaboradas por meio de departamento, ou setor, da Secretaria de Estado da Educação e Cultura; depois elevadas à condição de autarquia, dividida em vários órgãos, bem como a criação de fundações, todas vinculadas ao sistema de educação estadual; tendo posteriormente atingido seu *status* atual como parte da administração pública direta do poder executivo estadual.

Até 1996 o setor da cultura ainda fazia parte da Superintendência de Cultura, vinculada à Secretaria de Educação do Estado (SEDUC), porém, em 1997, tornou-se Secretaria juntamente com o setor de Esportes e Estudos Amazônicos. No ano de 1998, houve a retirada da área de Esportes e, no ano seguinte, agregou-se o setor de Turismo, sendo então denominada como Secretaria de Cultura e Turismo; todavia, em 2000, a Secretaria acrescentou novamente o setor de Esportes. Finalmente, em 2003, o setor da Cultura constituiu-se como Secretaria, sem liame direto com outros setores do Estado: a Secretaria de Estado de Cultura (SEC), vinculada ao governo do Estado do Amazonas, que tem como objetivo executar a política cultural, promovendo seu desenvolvimento e articulação em parceria com organizações públicas e privadas.

Ao longo dos últimos treze anos vêm sendo executados diversos programas e projetos culturais, agregando as mais variadas manifestações artísticas como: artes plásticas, dança, teatro, música popular e erudita, literatura, cinema e vídeo, circo, folclore e festas populares, patrimônio histórico artístico e arquitetônico, patrimônio imaterial, recomposição e salvamento de acervos, coleções públicas e particulares<sup>5</sup>.

A organização implementada pela SEC está baseada num gerenciamento sistêmico que subdivide suas atuações sob uma coordenação única, a fim de estruturar suas funções com a atuação de seus gestores<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Dados cedidos pela Assessoria de Planejamento da SEC.

<sup>6</sup> Idem.

Secretaria de Estado de Cultura - SEC  
Organização Sistêmica



Fonte: SEC

Segundo dados da própria Secretaria, o gerenciamento sistêmico permite articular e controlar as atividades culturais de forma integrada, facilitando a troca de informações, a normatização dos procedimentos técnicos e financeiros, o que permite a racionalização das ações e a otimização dos custos.

Num trecho da entrevista que foi realizada com uma gestora cultural, podemos perceber o processo estrutural da SEC:

[...] antes não existia estrutura na área cultural que existe hoje, isso é inegável; então, como a gente reconhece todo o trabalho que é efetuado pela secretaria, eu acho que foram circunstâncias de muito trabalho. À medida que a Secretaria de Cultura foi fazendo o seu trabalho de forma cada vez mais profissional e especializada, isso possibilitou um aporte maior de recursos por conta do Estado e também de patrocínio da empresa privada, por que nós temos bons produtos e a gente pode vender esses produtos para

empresas privadas que querem associar sua marca a esses produtos de qualidade como o Festival de Ópera, Festival de Jazz, Festival de Teatro. Então, eu acho hoje, depois de dez anos de Secretaria de Cultura, que ela depende muito desse aporte financeiro pelo Governo do Estado, mas também já está buscando parcerias com empresas privadas para patrocinar os eventos da Secretaria (Cristiana Brandão, Diretora do Centro Cultural Cláudio Santoro e do Liceu de Ofícios).

A partir dessa citação, pode-se afirmar que o setor cultural da cidade de Manaus tem sido colocado num patamar respeitável, como uma atividade profissional e sendo até apontado como o grande diferencial na afirmação da identidade cultural (Cunha, 2003).

Em outra entrevista, outra gestora relata sobre o crescimento da SEC em relação ao que era antes do ano de 1997:

[...] antigamente, no ano de 1996, não existia nenhum centro cultural, você só tinha a biblioteca pública para atender toda a comunidade de Manaus e o Teatro Amazonas, de forma muito precária. Hoje quantos centros culturais nós temos? Nós temos uns dez centros culturais. Nós temos 7 teatros, 7 bibliotecas, 8 centros culturais. O Palácio Rio Negro, Palácio da Justiça, quer dizer, a Secretaria de Cultura vem crescendo, crescendo cada vez mais e isso é um modo de investimento, é natural isso, agora isso teve toda uma evolução (Ana Ilka, Assessora de Planejamento).

Os quadros abaixo serviram de apoio para a análise, não como uma análise quantitativa da evolução dos investimentos do Estado no setor cultural, mas como um instrumento a fim de propiciar uma visão geral do desenvolvimento e do papel da política cultural no Estado, apesar dos primeiros anos não mostrarem o orçamento destinado somente à cultura.

## EVOLUÇÃO ORÇAMENTÁRIA DA SEC

ANO	INSTITUIÇÃO	ORÇADO	REALIZADO
1996	CULTURA/SUPEC	6.990.400,00	1.600.256,00
1997	Secretaria de Cultura, Esporte e Estudos Amazônicos	14.848.918,36	5.571.806,10
1998	Secretaria de Cultura e Estudos Amazônicos	7.685.069,00	7.329.408,97
1999	Secretaria de Cultura e Turismo	11.141.755,00	14.896.966,61
2000	Secretaria de Cultura, Turismo e Desporto	56.808.721,00	24.942.294,11
2001		84.223.093,00	52.944.359,07
2002		44.335.244,00	47.197.720,99
2003	Secretaria de Estado de Cultura	41.843.000,00	48.083.806,00
2004		34.657.000,00	54.383.611,76
2005		49.757.000,00	66.876.900,76
2006		64.970.000,00	72.270.000,00
2007		65.004.000,00	77.350.087,00
2008		66.174.000,00	77.940.471,00
2009		74.190.000,00	76.901.335,00
2010		75.160.000,00	-

Quadro 1  
Fonte: SEC

Percebe-se, no quadro demonstrativo sobre a evolução orçamentária da secretaria, a relação entre os valores orçados e o que de fato foi realizado. Nos anos de 1996, 1997, 1998, 2000 e 2001 os recursos foram realizados abaixo da previsão orçamentária; contudo, no ano de 1999 e entre os anos de 2002 e 2009, os recursos ultrapassaram os valores previstos nos orçamentos. Desse modo, é visto um aumento contínuo dos investimentos do poder público no que concerne ao setor cultural; no entanto, o crescimento orçamentário por si só, não define a formação e a boa aplicação das políticas públicas voltadas à cultura.

Ao refletir sobre a problemática da existência de vários setores compondo uma única secretaria, Durand (2001) afirma que não se sabe exatamente quantas prefeituras possuem secretarias de cultura e em quantas o setor da cultura é tratado através de secretarias de educação, esportes e turismo. Segundo este autor, quando há uma secretaria autônoma para a cultura nos organogramas estadual e municipal, não significa que essas secretarias sejam eficientes, ágeis e substancialmente melhores.

#### **PARTICIPAÇÃO DA SEC NA RECEITA DO ESTADO**

<b>ANO</b>	<b>RECEITA DO ESTADO (R\$)</b>	<b>GASTOS REALIZADOS PELA SEC (R\$)</b>	<b>%</b>
1999	2.264.489.972	11.563.806	0,51
2000	3.006.144.404	21.638.937	0,83
2001	2.593.158.468	45.138.019	1,50

Quadro 2

Fonte: SEFAZ/SEC

Nesses três anos de participação da SEC na receita do Estado, como indica o quadro acima, é fácil identificar um aumento visível nos gastos, porém, não substancialmente significativo quanto à evolução orçamentária do Estado. Assim, pode-se aplicar o que Durand afirma:

É possível dizer que, do vértice de seus pesos numéricos, a cultura seja a área “número 1”. Quando está robusta e saudável representa não mais de um por cento dos orçamentos públicos, da população economicamente ativa, do produto nacional bruto. Isso indica que um incremento significativo de sua receita de origem governamental não deve trazer sacrifícios dramáticos a outras áreas sociais com carências mais graves (DURAND, 2001).

A SEC promove a implementação de projetos e eventos, diretamente ou por meio de apoio, a fim de enfatizar seus objetivos e responsabilidade em elaborar políticas culturais. As principais ações diretas da SEC consistem: na criação e manutenção de bibliotecas, museus,

galerias, teatros e centros culturais, consistindo assim em 43 espaços culturais; na elaboração de uma programação cultural anual voltada para as apresentações artísticas dentro dos espaços culturais; além da promoção de eventos como o Festival de Jazz, Festival de Teatro, Festival de Cinema e o Festival de Ópera. Assim, também a SEC apóia e incentiva eventos populares como o Festival Folclórico de Parintins, Festival de Ciranda de Manacapuru, a Festa do Guaraná de Maués e o Festival Folclórico do Amazonas, bem como oferece cursos de formação artística e financiamento aos pequenos projetos culturais.<sup>7</sup>

Inicialmente, pode-se constatar uma atuação regular em relação às políticas culturais por parte do poder público estadual, tendo em vista certa ausência na criação de políticas culturais por parte do município. Por conseguinte, os principais projetos, eventos e programações realizados pela SEC concentraram-se na região central da cidade de Manaus, em vez de uma política cultural mais voltada aos municípios do interior do Estado.

Segundo a diretora de eventos da SEC, Elizabeth Catanhede, os grandes eventos anuais da SEC começam com o Carnaval de Manaus, apoiando a AGEESMA (Associação do Grupo Especial de Escolas de Samba de Manaus) na realização dos desfiles das Escolas de Samba, no Desfile de Fantasias, Batalha de Confetes, Baile Infantil e o Carnaval do Povo nos bairros. Entre maio e abril ocorre o Festival Amazonas de Ópera; em junho, o Festival Folclórico do Amazonas e o apoio ao Festival Folclórico de Parintins; em julho, o Festival de Jazz; em agosto, com o apoio ao Festival de Ciranda de Manacapuru; em outubro, há o Festival de Teatro da Amazônia; em novembro, o Amazonas Film Festival e o apoio ao Festival do Guaraná em Maués; e finaliza com o Concerto de Natal em dezembro. A diretoria de eventos também coordena o Projeto “Escola Cidadã” e o Projeto “Cultura Tá na Rua” nos bairros<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Idem.

<sup>8</sup> A SEC também é umas das executoras do Projeto Jovem Cidadão nas escolas públicas.



Dois dos eventos promovidos pela SEC de repercussão internacional são o Festival Amazonas de Ópera (FAO) e o Amazonas Film Festival (Festival de Cinema). O Festival de Ópera foi implantado em 1997 e incentivou a criação dos corpos artísticos, destacando-se a Orquestra Amazonas Filarmônica, a Companhia de Dança do Amazonas e o Coral do Amazonas, todos criados para dar suporte ao evento.

O Festival de Ópera, como é visível no quadro abaixo, vem sendo desenvolvido ao longo dos últimos dez anos com um forte crescimento, em relação à quantidade de espetáculos e apresentações. Entretanto, pode-se notar uma diminuição no ano de 2006 comparativamente a 2005. Não esquecendo que o Festival de Ópera é um evento que a SEC promove a partir de um apelo estribado no resgate de um passado de fausto regional: “Único evento do gênero na América Latina que se sustenta em dois fortes componentes simbólicos: o mítico Teatro Amazonas, construído em pela selva amazônica pelos barões do látex, em 1896, e o apaixonado fascínio que desperta o mundo das grandes produções líricas”.<sup>9</sup> Um discurso recorrente que intenta promover um resgate de uma suposta “tradição” manauara do período do ciclo da borracha na chamada *belle époque* amazônica, período compreendido por volta de 1880 a 1910.

---

<sup>9</sup> Texto *Festival Amazonas de Ópera* cedido pela SEC.

## RESUMO DOS 10 ANOS DE FESTIVAL AMAZONAS DE ÓPERA – FAO

ANO	FAO	ESPETÁCULOS	APRESENTAÇÕES		PÚBLICO		TOTAL GERAL DE PÚBLICO
			ESPAÇO FECHADO	ESPAÇO ABERTO	ESPAÇO FECHADO	ESPAÇO ABERTO	
1997	I	9	16	-	4.079	-	4.079
1998	II	9	18	-	4.191	-	4.191
1999	III	6	9	1	4.286	5.000	9.286
2000	IV	7	12	1	4.300	5.000	9.300
2001	V	7	14	1	6.104	5.000	11.104
2002	VI	8	18	1	7.422	10.000	17.422
2003	VII	8	12	2	16.571	30.000	46.571
2004	VIII	9	13	2	13.785	33.000	46.785
2005	IX	14	19	8	7.753	95.000	102.753
2006	X	8	14	4	8.089	85.000	93.089
TOTAL		85	145	20	76.580	268.000	344.580

Quadro 3  
Fonte: SEC

Na verdade, a *belle époque*, para Ana Maria Daou (2000), era a manifestação das conquistas materiais e tecnológicas de uma sociedade burguesa vitoriosa, em uma época em que se expandiram as redes de comércio por todo o mundo. O dinamismo da economia internacional do final do século XIX propiciou a algumas cidades brasileiras um “progresso” que significou um novo modo de vida, tanto do ponto de vista econômico quanto do ponto de vista sócio-cultural, transformando essas cidades em micro-cenários cosmopolitas nos quais as elites nacionais depositavam sua confiança no “progresso”.

Para Daou, a “vida social” em Manaus era uma imagem sem características amazônicas, mas sim com demasiada aparência importada, com um consumo cultural bem evidenciado. As elites frequentavam teatro, ópera, bailes, salões e encontros em clubes. Todavia, a vida na cidade também tomava as ruas, assim como faziam as elites cariocas no apogeu de sua *belle époque*, a exemplo de bares e cafeterias com suas mesas e cadeiras nas calçadas bem ao costume francês. Torna-se notório nesse período a predominância de um novo estilo de “civildade” dentro dos padrões de uma sociedade cosmopolita.

Dispor de um teatro, segundo Daou, era objeto de aproximação com Lisboa ou Paris, devido ao fato de os habitantes se inserirem na vida social da *belle époque*, ou das elites estrangeiras se sentirem como na Europa. As casas de ópera eram frutos da ideia de progresso que caracterizou o expansionismo econômico, institucional e cultural burguês do século XIX. Nesse período da *belle époque* amazônica, era comum a referência às casas de ópera e aos espetáculos ali encenados. O Teatro Amazonas em Manaus foi o símbolo máximo dessa época. Na tendência e nos padrões internacionais, a ópera constituía-se como símbolo do gosto mais refinado e, frequentar a temporada lírica, era uma das formas de distinção da elite. Os que frequentavam o teatro nutriam a fantasia de “civilização”, de comunhão dos benefícios da modernidade.

Outro projeto da SEC é o programa chamado “Manaus Belle Époque” desenvolvido pelo Departamento de Patrimônio Histórico desde 1999, subdividido em quatro projetos. Esse programa tem por objetivo atingir mais de 400 imóveis do centro antigo da cidade, visando fomentar o turismo, a partir da revitalização de algumas das mais significativas áreas históricas da cidade de Manaus. A divisão do programa está assim designada: 1) revitalização da área de entorno do Teatro Amazonas, 2) revitalização da área de entorno do Mercado Adolfo Lisboa, 3) implantação da Rua de Serviços 24 horas e 4) revitalização de imóveis históricos.<sup>10</sup> Márcio Braz (2004), em um de seus artigos publicados em jornais locais, expõe seu posicionamento em referência ao resgate da *belle époque* manauara:

Eu não sou contra o resgate da *belle époque*. Muito pelo contrário, isto também faz parte da nossa cultura. Mas vale lembrar que “identidade” é “diversidade”. Esta, portanto, é a cultura de nossa gente (referindo-se à cultura indígena). E não centralizar uma política cultural apenas em padrões de época europeus, colocando a charrete na frente dos bois. Aliás, em 1918, um naturalista suíço chamado Hans Blutschili numa conferência em Frankfurt, já dizia que a Amazônia urbana queria ser uma filial da cultura da Europa, mas não passava apenas de uma caricatura. Taí o Festival de Ópera deste ano para nos provar isso (BRAZ, 2004).

---

<sup>10</sup> Dados cedidos pelo Departamento de Patrimônio Histórico (DPH) - SEC.

Em outro artigo, Valentim<sup>11</sup> mostra sua colocação frente aos aspectos dos eventos da política cultural local:

Bem, temos um festival de ópera que já dura dez anos, montando Wagner pra turista americano achincalhar; e um festival internacional de cinema que, na terceira edição, quase não foi visto, pois as sessões no Teatro Amazonas estavam bem vazias e os telões armados em terminais de ônibus – em prol da famosa “popularização” da cultura -, exibindo os filmes do *Um Amazonas* (festival de filmes de um minuto produzidos aqui), não conseguiam conquistar a atenção do povo na difícil disputa com a novela da hora do rush (VALENTIM, 2006).

No entanto, o Festival de Ópera é um evento representativo do pólo de produção erudita e desempenha um papel estratégico do ponto de vista da política cultural na medida em que congrega a música, o teatro, a dança e o canto lírico. Porém, o discurso defendido pela SEC é de que o festival é um resgate da tradição da *belle époque* manauara e que sua criação seria um “contraponto” ao Festival Folclórico de Parintins (evento expressivo da cultura popular). Tudo isso nos mostra uma busca incessante por uma identidade cultural regional.

Essa questão do resgate da *belle époque* manauara, como o programa Manaus Belle Époque e o Festival Amazonas de Ópera, mostra como as questões da memória e da tradição estão evidenciadas nas ações culturais implementadas pelo Estado. Ações estas que são promovidas a partir de um apelo estribado no resgate de um passado de fausto regional, havendo assim uma dupla problemática: a memória é algo que não pode ser pensado somente para congelar o que estava no passado; e a questão do resgate de tradição pode ser recriada ou simplesmente inventada.

Para elucidar a questão da memória em política cultural, Coelho (2004) explica que a memória sempre foi instrumento privilegiado das políticas patrimonialistas:

[...] nesta sua função fragmentante a memória compartilha da natureza da ideologia enquanto discurso fragmentário com a coerência de uma neurose: dá uma versão de um passado (identidade nacional) construído segundo os

---

<sup>11</sup> Artigo *Nossa cara, nossa voz, nosso Fórum*, obtido no site [www.overmundo.com.br](http://www.overmundo.com.br).

interesses e necessidades do grupo e da cultura dominante e oblitera, por regressão e recalque, a atualidade viva. Nesse desenho, a política cultural patrimonialista (e passadista) opõe-se à política cultural dita criacionista (ou executiva), voltada esta para o apoio à produção de uma cultura nova, feita aqui e agora para o indivíduo daqui e de hoje. Também esta política criacionista, de seu lado, pode revestir-se de formas patológicas ao defender obsessivamente o tempo atual desligado do tempo passado e em oposição a este (COELHO, 2004, p. 250).

Por “tradição inventada”, Hobsbawm (2002) denomina as tradições realmente inventadas, construídas e institucionalizadas, e as que surgiram e dificilmente podem ser localizadas no tempo (num curto tempo do passado), podendo em qualquer uma dessas haver um processo de formalização e ritualização com a característica específica ao passado, ainda que apenas pela imposição da repetição. Hobsbawm define “tradição inventada” como:

[...] um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado (HOBSBAWM, 2002, p. 09).

Contudo, a política cultural por parte do poder público no Amazonas, a partir dos dados elucidados, demonstra um vasto crescimento, bem como sua evolução orçamentária (SEC), diversos projetos, espaços culturais, apoio a eventos populares, promoção de eventos, formação artística e criação de espaços culturais.

O ex-governador do Estado, Eduardo Braga, em discurso no dia 18 de março de 2010, na inauguração do Museu Casa Eduardo Ribeiro, informou que o Amazonas tem o terceiro maior investimento proporcional no setor cultural. Ainda ressaltou que no seu governo foram investidos 90 milhões de reais em atividades culturais e no projeto de revitalização da Manaus Belle Époque: “Informo esses números para que o povo reflita sobre a importância da cultura e sobre o nosso compromisso com ela”.

A fala do respectivo ex-governador contradiz com os dados orçamentários da SEC, que demonstra o valor orçado de 75.160.00,00 milhões de reais para 2010 e projeção de 80

milhões de reais, mas projeção não é algo realizado. Como o relatório da então gestão ainda não foi divulgado, não se sabe o investimento de fato efetivado para o âmbito cultural no ano de 2010.

As políticas da Prefeitura de Manaus ainda não têm a mesma notoriedade que as do Estado, assim como não dispõe do mesmo arranjo orçamentário. Todavia, essas ações culturais têm se direcionado para um objetivo principal: a busca e a afirmação de uma identidade cultural. O que implica nas políticas estaduais é o exacerbado resgate da *belle époque* manauara, ausência de ações no interior do Estado, centralização das políticas culturais no Centro de Manaus, o caráter imediatista dos eventos e somente em prol do turismo cultural.

## Capítulo 2:

### Os museus como espaços de representações

“Ao colocar objetos nos museus expõem-se ao olhar não só do presente, mas também das gerações futuras, como dantes se expunham outros ao dos deuses” (Krzstof Pomian, 1984, p. 84).

O presente capítulo está dividido em três partes. A primeira parte aborda o modo como os museus eram concebidos na Antiguidade, passando pelas coleções da Idade Média e uma discussão sobre a categoria dos objetos semióforos. A segunda parte versa sobre a criação dos primeiros museus, discute sobre seu papel social, e tece também uma ligação com o surgimento dos museus etnográficos e da antropologia emergente da época. Na terceira parte apresentamos a política de museus no Brasil, inicialmente como política da Colônia, e, em seguida, as repercussões da nova museologia e a Política Nacional de Museus implantada em 2003.

#### 2.1- O *mouseion* e as coleções

De acordo com seu sentido etimológico, a palavra museu é proveniente do vocabulário grego *mouseion*; origina-se do antigo templo das musas<sup>12</sup>, ou casa das musas. Na Grécia Antiga era, antes de tudo, uma instituição filosófica, sendo uma mistura de templo e

---

<sup>12</sup> Para Suano (1986), as musas na mitologia grega: “eram as filhas que Zeus gerou com Mnemosine, a divindade da memória. Donas de memória absoluta, imaginação criativa e presciência, com suas danças, músicas e narrativas, ajudavam os homens a esquecer a ansiedade e a tristeza (p.10).

instituição de pesquisa, lugar de contemplação na qual o pensamento era dedicado às artes e às ciências. As obras de arte expostas no *mouseion* desempenhavam mais o papel de agradar as divindades do que serem contempladas pelo homem (SUANO, 1986, p. 10-11).

Segundo Teixeira Coelho (2004), a palavra *mouseion*, na Roma Antiga, era usada com sentido restrito de “local de discussão filosófica”, e os romanos exibiam obras de arte e curiosidades em seus templos. A aristocracia romana colecionava obras de arte e outros objetos provenientes de regiões conquistadas pelo Império Romano.

No Egito Antigo, sob a dinastia de Ptolomeu I, no século III, a palavra *mouseion* denominava um lugar de discussão e ensino de todo o saber existente, próximo do sentido atual de universidade. Isso permitiu a Alexandria formar o seu grande *mouseion* de saber enciclopédico, sobretudo, nos campos da religião, mitologia, astronomia, filosofia, medicina, zoologia e geografia (COELHO, 2004, p. 269). Suano também descreve com riqueza de detalhes o *mouseion* alexandrino:

O *mouseion* de Alexandria possuía, além de estátuas e obras de arte, instrumentos cirúrgicos e astronômicos, peles de animais raros, presas de elefantes, pedras e minérios trazidos de terras distantes, etc., e dispunha de biblioteca, anfiteatros, observatório, salas de trabalho, refeitório, jardim botânico e zoológico. E entre os grandes trabalhos por ele abordado figuravam um dicionário de mitos, um sumário do pensamento filosófico e um detalhado levantamento sobre todo o conhecimento geográfico de então (SUANO, 1986, p. 11).

Foi através das conquistas do Império que os romanos tornaram-se os maiores colecionadores da Antiguidade. Os objetos eram trazidos de botins<sup>13</sup> de guerras no Oriente, na Britânia e norte da África sendo absorvidos pela aristocracia romana. Algumas coleções eram expostas nos templos e abertas à visitação pública, como as do Imperador Agripa, que

---

<sup>13</sup> Segundo o Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, a palavra *botim* significa bota cano curto; há um significado mais próximo do texto acima, a palavra *butim*, que significa: despojo tomado ao inimigo, depois da vitória, ou por ele abandonado no campo de batalha/ espólio, saque.



conclamava outros romanos a imitá-lo. O objetivo dessas coleções era mostrar “fineza, educação e bom gosto”, principalmente em relação à cultura grega (SUANO, 1986, p. 13).

Para Coelho, é na Idade Média que as coleções vão mudando de face. A Igreja Católica passa a ser a principal colecionadora de objetos e obras de arte visando a difusão do catolicismo, tornando-se a grande mecenas dos artistas durante a Idade Média e início do Renascimento.

As primeiras coleções particulares, formadas pelos príncipes das cidades italianas, surgem somente no fim da Idade Média com a mesma finalidade de mostrar poder que observamos no *mouseion* da Antiguidade, uma vez que os objetos eram frutos das grandes viagens e saques de conquistas. A palavra museu é entendida, na Florença do século XV, como a coleção que Lorenzo de Médici possuía em sua residência (tanto a coleção como o prédio), semelhante ao que entendemos hoje por museu.

Segundo Suano (1986), as coleções, de um modo geral, são tão antigas quanto o homem e os objetos sempre guardaram significados diversos. Os objetos das coleções retratam a história e a realidade de um lugar e do homem ou sociedade que o transformou em “coleção” a partir da coleta.

As coleções de curiosidades, na Europa do século XVII, ficaram conhecidas como museu, gabinete de curiosidades, câmara de curiosidades ou quarto das maravilhas, devido à diversidade de objetos. Em tais lugares, que já não pertenciam apenas à nobreza, encontrava-se quadros, esculturas, livros, instrumentos científicos, objetos vindos das novas terras descobertas, peças do mundo natural e curiosidades em geral. Os gabinetes de curiosidades tiveram grande importância no estudo inicial de certas disciplinas da biologia ao criarem coleções de fósseis, conchas e insetos.

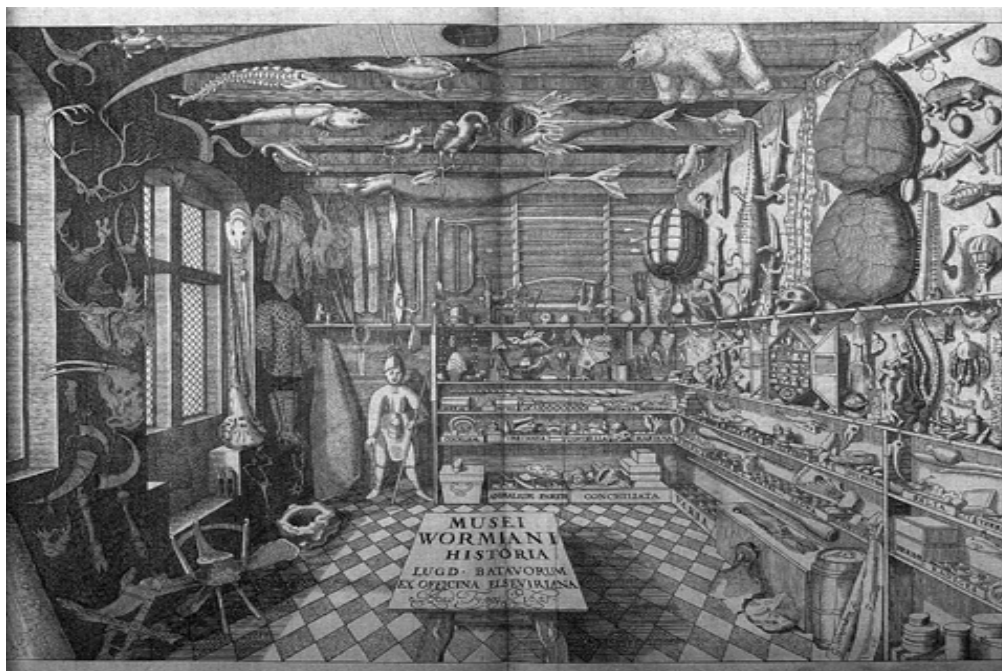


Figura 1: Gabinete de curiosidades

Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Gabinete\\_de\\_curiosidades](http://pt.wikipedia.org/wiki/Gabinete_de_curiosidades)

Para Krzysztof Pomian (1984), coleções são “conjuntos de objetos mantidos fora do circuito das atividades econômicas, submetidos a uma proteção especial, em locais fechados preparados para esse efeito, e expostos ao olhar”, sendo por isso denominados objetos preciosos. A coleção é uma instituição universalmente difundida, corresponde a uma soma de dinheiro, tendo um valor de troca sem ter um valor de uso. Existem ainda dois tipos de coleções: a coleção particular e a de museus.

Os objetos, por sua vez, podem ser objetos úteis ou objetos semióforos. Os semióforos não têm utilidade, no sentido que acaba de ser precisado, mas representam o invisível; são dotados de um significado, não sendo manipulados, mas expostos ao olhar, não sofrem usura. Os objetos úteis podem ser consumidos ou servir para obter bens de subsistência, ou transformar matérias brutas de modo a torná-las consumíveis, ou ainda protegidos contra as

variações do ambiente; podem ser objetos manipulados e exercem ou sofrem modificações físicas visíveis: consomem-se (POMIAN, 1986. p. 71).

Segundo Pomian, as primeiras categorias de semióforos na Europa foram: as moedas antigas (peças de coleção por excelência) até metade do século XVIII; os objetos de história natural após o século XVIII; os quadros e obras de arte modernas, a partir do século XV; os instrumentos científicos, a partir do século XVII.

Outros semióforos entram em circulação, tornando-se coleções juntamente com diversos vestígios da Antiguidade, curiosidades exóticas e naturais. Houve também o surgimento de locais que formaram coleções, bem como as bibliotecas e os gabinetes de arte e do saber.

As coleções que, para os membros do meio intelectual e artístico, são instrumentos de trabalho e símbolos de pertença social, são para os detentores do poder insígnias da sua superioridade e também instrumentos que lhes permitem exercer uma dominação neste meio (POMIAN, 1986, p. 79).

Pomian afirma que o significado é superior à utilidade do objeto em si, dado que torna fácil compreender a aquisição de semióforos, por exemplo: a compra de obras de arte, a formação de bibliotecas ou de coleções. Ao transformar a utilidade em significado permite a quem possui uma alta posição na hierarquia social ocupar um lugar que corresponde ao do gosto ou do saber, tornando-se assim símbolos de pertença social. Essa análise de Pomian muito se parece com as discussões desenvolvidas pelo sociólogo Pierre Bourdieu sobre distinção e acumulação de capital cultural, que será abordado no capítulo quatro.

## 2.2- A história dos museus

O primeiro museu público foi o Asmolean Museum na Inglaterra, aberto em 1683, e estava ligado à Universidade de Oxford. A origem do museu se deu a partir da doação da coleção de John Tradescian e Elias Ashmole, sob a recomendação de que a coleção se transformasse em museu na Universidade. Apesar de ser um museu público, era restrito somente a especialistas, artistas, estudiosos e estudantes universitários. Pensava-se, na época, que “as visitas do povo” rompiam com o “clima de contemplação” de como os objetos deveriam ser apreciados. Só a partir da Revolução Francesa houve a abertura das grandes coleções ao público em geral (SUANO, 1986, p. 25-28).



Figura 2: Museu Asmolean

Fonte: <http://www.dailyinfo.co.uk/guide/cartoonist/theashmoleanmuseum.html>

Em 1734, cria-se o Museu Capitolino, em Roma, tendo sido fundado pelo Papa e aberto ao público. Em 1743, Anna Maria Luisa de Médici deu ao Estado da Toscana as coleções acumuladas durante três séculos pela sua família, com o pedido de sua inalienabilidade e acessibilidade ao público. Em 1753, cria-se o Museu Britânico pelo Parlamento, com as coleções adquiridas de Hans Sloane, sendo desde o começo um museu público, porém com a compra de ingresso para seu acesso.

No final do século XVII e começo do século XVIII, a instituição museal inicia sua função social de expor objetos que se referem ao passado e ao presente. A Revolução Francesa do século XVIII foi um grande marco histórico político, abrindo definitivamente o acesso do público às grandes coleções. Coelho menciona que, nesse momento, Detroit publicou um detalhado esquema para a criação de um museu nacional no Louvre (no nono volume da *Encyclopaedie*), museu este que foi inaugurado em 1793. Ainda nesse período, surgem os grandes museus nacionais voltados para a educação do povo: Museu Belvedere em 1783 (Viena), o Museu Real dos Países Baixos em 1808 (Amsterdã), Altes Museum em 1810 (Berlim), o Museu do Prado em 1819 (Madri) e o Museu Hermitage em 1852 (São Petersburgo). Letícia Julião (2002) analisa esses museus criados para a construção de nacionalidades:

Concebidos dentro do “espírito nacional”, esses museus nasciam imbuídos de uma ambição pedagógica – formar o cidadão, através do conhecimento do passado – participando de maneira decisiva do processo de construção das nacionalidades. Conferiam um sentido de antiguidade à nação, legitimando simbolicamente os Estados nacionais emergentes (JULIÃO, 2002, p. 17).



Figura 3: Museu do Louvre, 1793

Fonte: [www.paris.org/Musees/Louvre/gifs/salocarre.html](http://www.paris.org/Musees/Louvre/gifs/salocarre.html)

Para Julião (2002), muitos desses museus acumulavam acervos expressivos do domínio colonial das nações europeias. Houve muitas expedições científicas que percorriam os países colonizados, com a finalidade de coletar e estudar as amostras referentes à botânica, zoologia, mineralogia, etnografia e arqueologia, sendo depois enviadas aos principais museus da época na Europa<sup>14</sup>.

Nos Estados Unidos, o museu nasceu como instituição voltada para o público, onde qualquer pessoa podia entrar mediante um pequeno pagamento. O museu mais antigo dos EUA é o Museu de Charleston, criado em 1773, na Carolina do Sul; museu este que cobrava um quarto de dólar por ingresso, posteriormente foi crescendo e estabeleceu laços com a Universidade de Charleston. Depois da criação de outros museus, veio o surgimento do

---

<sup>14</sup> Até meados do século XIX, a ciência no Brasil era realizada pela coleta dos viajantes estrangeiros.

Museu Metropolitano de Nova Iorque<sup>15</sup>, em 1872, conhecido por ser o maior museu das Américas, e hoje é o museu ocidental que maior representa a história da humanidade, da pré-história do Oriente à arte moderna (SUANO, 1986, p. 31-32).

Para Suano, os museus ao longo da história foram uma mistura de conceitos mal compreendidos, abarcando desde idéias de contemplação, de templo de saber, até as de representante do “caráter nacional”. A partir da segunda metade do século XIX, tais concepções sobre os museus começam a sofrer alterações.

No período entre 1870 e 1890 foram abertos museus de artes, de tradições populares, de etnografia e museus ao ar livre (considerados verdadeiros parques) na Dinamarca, Suécia, Noruega, Holanda e Finlândia. Em 1881, foi inaugurado em Berlim um museu de arte aplicada ligado à Escola de Arte Decorativa e Industrial. Outro museu, voltado para o estudante, o artesão e o *designer*, foi o Cooper Union Museum, aberto em 1890 em Nova Iorque.

Pode-se afirmar, na visão de Julião, que há dois modelos de museus no mundo no final do século XIX: os museus que têm suas bases na história oficial e cultura nacional, tendo um caráter celebrativo, a exemplo do Museu do Louvre na França; e os museus que nasceram como resultado dos movimentos científicos, voltados à pré-história, à arqueologia e à etnologia, a exemplo do Museu Britânico na Inglaterra (2002, p.18).

É dentro deste contexto de aparecimento de museus de caráter científico que ocorre o surgimento dos primeiros museus etnográficos como instituições de cunho antropológico. Faz-se necessário uma breve reflexão sobre esses primeiros museus etnográficos e sobre a Antropologia, destacando o papel dessa ciência emergente do século XIX para dar continuidade à história dos museus.

---

<sup>15</sup> Foi neste museu, no século XX, que Claude Lévi-Strauss passava suas tardes estudando e pesquisando. A biblioteca deste museu contribuiu para sua formação como antropólogo, cf. Eribon, 2005 e Lévi-Strauss, 1955.

### 2.3- Museus etnográficos

Segundo Nélia Dias (2007), os museus, desde seu aparecimento como instituição, sempre estiveram ligados a saberes disciplinares, primeiramente ligados à história natural e à história da arte. Por volta de 1820-1830 surgiram os museus voltados à história, à arqueologia e à anatomia, e, mais tarde, os museus referentes à geologia, à paleontologia e à etnografia.

Algumas dessas novas disciplinas, tais como a geologia, a paleontologia e a etnografia, influenciaram as práticas museológicas e foram moldadas por esses mesmos saberes. Nessa época, somente duas disciplinas das ciências humanas fogem à vinculação ao museu enquanto espaço do saber: a sociologia e a psicologia (DIAS, 2007, p. 126-127).

A primeira instituição museológica que tinha um caráter de “excentricidade” em relação aos objetos em exposição foi o Museu Britânico, porém não tinha um caráter estritamente antropológico, era um museu com um acervo bastante amplo e que guardava coleções formadas a partir das expedições do Capitão James Cook<sup>16</sup> (SCHWARCZ, 1989, p. 24).

Para Suano (1986), o primeiro museu de etnografia foi o Museu das Colônias na Dinamarca em 1839<sup>17</sup>, considerado por muito tempo o maior da Europa, hoje denominado Museu Etnográfico Dinamarquês. Os museus etnográficos surgiram separadamente dos museus de arte, sobretudo daqueles de arte antiga. A maioria nasceu na segunda metade do século XIX incentivados pelas recém-criadas Sociedades Etnográficas.

Os museus de etnografia eram tidos como instrumentos sociais para se estudar e ensinar os tipos de cultura pelos quais passara a humanidade e o progresso da sociedade européia em relação a esse quadro evolutivo da história do homem (SUANO, p.43).

---

<sup>16</sup> O Capitão James Cook foi um navegador, explorador (principalmente na Oceania) e cartógrafo inglês.

<sup>17</sup> Lilia Schuwarcz (1989), por sua vez, afirma que o museu foi fundado em 1816, depois foram criados: o Museu Etnográfico da Academia de Ciências de São Petersburgo em 1836; o National Museum of Ethnology em Leider de 1837; e o Peabody Museum of Archaeology and Ethnology de Cambridge - EUA, em 1866.



Muitos museus etnográficos conseguem obter reconhecimento enquanto instituições antropológicas a partir de 1890, sendo esse período o de ascensão, quando se definem normas rígidas de funcionamento e pesquisas científicas nessas instituições. Aos poucos se transformam em “depósitos ordenados” de uma cultura material fetichizada e subordinada à lógica evolutiva da humanidade (SCHWARRCZ, 1989, p. 24-25).

Obedecendo a essa ideia de evolução da humanidade, os objetos etnográficos tendiam a comprovar essa lógica por meio da comparação, demonstrando o universo linear das civilizações. A perspectiva científica do século XIX foi muito influenciada pela obra *Origem das espécies* do naturalista inglês Charles Darwin.

Ainda no final do século XIX floresceram vários museus etnográficos profundamente vinculados aos parâmetros biológicos de investigação e aos modelos evolucionistas de análise e que caracterizavam o momento como *a era dos museus*. Concentravam-se preferencialmente na pré-história, na arqueologia e na etnologia. A maturidade desses museus foi atingida na última década do século XIX, quando se manifestavam novos parâmetros para o entendimento do homem. As normas de funcionamento logo transformaram aqueles espaços anacrônicos, em que se encontrava o acervo ordenado a partir de uma visão de lógica evolucionista. A época despontava para as relações sociais envolvidas e reveladas pela análise do objeto e seu contexto (VALENTE, 2003, p. 36).

A história da Antropologia é também a história da formação das coleções etnográficas, ou seja, coleções de artefatos dos povos ditos “exóticos”, e o antropólogo, por muitas vezes, foi um colecionador ou analista de fragmentos da cultura material.<sup>18</sup> Segundo Regina Abreu (2008), a Antropologia nasceu nos museus e sempre foi marcada pela ideia de preservação, desde quando os primeiros pesquisadores coletavam objetos e materiais nas pesquisas de campo e depois depositavam nos laboratórios. Muitos antropólogos importantes estiveram presentes na literatura sobre os museus, tais como Franz Boas, Georges Henri Rivière, Paul Rivet e Claude Lévi-Stauss.

---

<sup>18</sup> Este perfil de antropólogo cabe aos pesquisadores que vieram à Amazônia com o objetivo de coletar informações e objetos para os grandes museus da Europa, tais como Alexandre Rodrigues, Theodor Koch - Grunberg, Curt Nimuendaju e outros.

Segundo Claude Lévi-Strauss (2003), durante um longo tempo os museus de antropologia foram idealizados, à imagem de outras instituições do mesmo tipo, como sendo um conjunto de galerias em que se guardam e conservam objetos:

Coisas, documentos inertes e de algum modo fossilizados atrás de suas vitrinas, completamente destacados das sociedades que os produziram, o único laço entre estas e aqueles sendo constituído por missões intermitentes enviadas ao campo para reunir coleções, testemunhas mudas de gêneros de vida, ao mesmo tempo estranhas ao visitante e para ele inacessíveis (LÉVI-STRAUSS, 2003, p. 419).

Os museus de antropologia, para Lévi-Strauss, motivaram, outrora, homens a procura de objetos que viajaram, na verdade, em sentido inverso, mas hoje os homens viajam em todos os sentidos. A multiplicação dos contatos trouxe uma homogeneização da cultura material sob certos aspectos. Os homens tendem a substituir objetos, por isso os museus devem prestar atenção a essas transformações. A missão do museu de conservar objetos continua, mas ainda não se renova, e é cada vez mais difícil recolher arcos e flechas, tambores e colares, cestos e estátuas e, por outro lado, torna-se cada vez mais fácil estudar de modo sistemático línguas, crenças, atitudes e personalidades (2002, p. 421).

Muitos desses museus não entendiam um artefato etnográfico como objeto de arte e, por isso, até hoje há uma discussão sobre a diferenciação de museus de arte e museus etnográficos. Sobre a diferença entre artefato etnográfico e arte, James Clifford (*apud* SCHWARCZ, 1989, p.23) aponta que:

Em um museu etnográfico, uma escultura, por exemplo, é colocada junto a objetos com função similar ou no domínio de um grupo étnico, sendo os nomes dos escultores desconhecidos ou suprimidos. Já nos museus de arte, a escultura se remeterá diretamente a uma criação individual. Enquanto no museu etnográfico o objetivo é cultural ou humanamente interessante, no de arte ele é, antes de tudo, belo e original.

Primeiramente, os museus etnográficos estavam ligados ao movimento científico do século XIX, juntamente com outras ciências em ascensão na época, depois se tornaram

instituições antropológicas, pois é nesse momento que esses museus tomam forma e função. Na visão de Lévi-Strauss (2003), os museus de antropologia, hoje, devem ser entendidos como de fundamental importância ao prolongamento do trabalho de campo, transformando-se, em grande parte, em laboratórios.

#### **2.4 - Início da política museal no Brasil**

D. João VI, no período colonial, criou em 1815 a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, para o qual doou os quadros que trouxera de Portugal<sup>19</sup>. No entanto, a criação de uma instituição denominada museu foi somente em 1818 com o Museu Real (chamado depois de Museu Imperial, hoje de Museu Nacional)<sup>20</sup>.

O Museu Real foi a primeira instituição científica do país e teve como acervo inicial uma pequena coleção de história natural, conhecida antes como “Casa dos Pássaros”, e materiais oferecidos por D. João VI, consistindo em obras de arte, objetos de mineralogia, artefatos indígenas, animais empalhados e produtos naturais. Tempos depois recebeu doações de coleções de mineralogia, de zoologia e de botânica. No II Reinado, no período Imperial, houve um acréscimo das coleções de arqueologia clássica trazidas pela Imperatriz Tereza Cristina quando casou com D. Pedro II em 1853 (SUANO, 1986, p.32-33).

---

<sup>19</sup> A mais antiga experiência museológica, no Brasil, foi com as criações de jardins zoológicos e botânicos em Pernambuco no período de dominação holandesa, no governo de Maurício de Nassau do século XVII.

<sup>20</sup> Museu ligado à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) desde 1946.



Figura 4: Museu Nacional na sua primeira sede no Campo de Santana, 1879.  
Fonte: <http://kemptecnologia.blogspot.com/2009/05/museu-nacional-ufrj.html>

Apenas na segunda metade do século XIX surgem outros museus, como o Museu do Exército (1864) no Rio de Janeiro, Sociedade Filomática (1866) que depois passou a ser o Museu Paraense Emílio Goeldi em Belém, Museu da Marinha (1868) no Rio de Janeiro, Museu Paranaense (1876) em Curitiba, Museu do Instituto Geográfico e Histórico Brasileiro – IGHB (1894) no Rio de Janeiro, e o Museu Paulista (1895) em São Paulo. Foi somente no século XX que houve a criação da maioria dos museus brasileiros, porém sempre como iniciativas oficiais.

Lilia Schwarcz (1989) analisa os museus brasileiros (Museu Nacional, Museu Paulista e Museu Paraense de História Natural, atual Emílio Goeldi) no período de 1870 a 1930 como “a era dos museus”, momento em que os museus etnográficos são difundidos em todo o mundo.

Esses museus passaram por três fases até 1930: nascimento, apogeu institucional e decadência. O período do apogeu é central na análise de Schwarcz, pois é o momento em que

os museus se transformam em “centros de ciência” influenciados pelos grandes museus europeus. O período de decadência marca o final da “era dos museus” nacionais, perdem o seu “modelo enciclopédico” ao mudarem seus projetos.

A chegada dos anos 20 marcará o fim da “era dos museus” enquanto fenômeno mundial, a partir da crítica radical ao paradigma de evolução que, até o momento, dava sustentação a esse tipo de instituição. As críticas severas, principalmente se pensarmos nas obras elaboradas pela escola culturalista de Franz Boas, que basicamente se articula através dos questionamentos ao conceito de evolução (SCHWARRCZ, 1989, p. 70).

Para Schwarcz, vários foram os fatores que podem ter impulsionado esse momento de decadência no Brasil: a fragilidade dessas instituições e sua dependência em relação aos seus diretores, que também poderia estar vinculada a uma perspectiva nacional, bem como o sucesso da ciência aplicada, a perda de seu “mecenas” maior, o Imperador D. Pedro II, e, ainda, ao surgimento das primeiras universidades no Brasil, que vão substituir aos poucos os “centros de ciência”, papel que, até então, os museus exerciam.

Segundo Julião (2002), os museus enciclopédicos no Brasil predominaram até as décadas de 20 e 30 do século XX, momento de declínio de outros no mundo em face às teorias evolucionistas que os sustentavam. O tema da nação brasileira só ganhou destaque museológico com a criação do Museu Histórico Nacional em 1922 (Rio de Janeiro), no ano das comemorações do centenário de Independência do Brasil, sendo resultado do Movimento Modernista e do empenho de intelectuais apoiados pelo Estado, com Gustavo Barroso à frente, diretor do museu de 1922 a 1959.

O Museu Histórico Nacional (MHN) tinha o objetivo de educar o povo e de ensinar a população a conhecer fatos e personagens do passado, incentivando o culto à história oficial e à formação cívica voltada para o progresso da nação; sendo assim, o museu se tornou modelo para outras instituições.

Para Julião, a coleta do acervo do MHN privilegiava os segmentos da elite e as exposições retratavam momentos factuais da história. O museu contribuiu para a criação do curso de museus<sup>21</sup> em 1932 e a criação da Inspeção de Monumentos Nacionais em 1934, ambos por Gustavo Barroso. A Inspeção realizou o primeiro trabalho de inventário, identificação, conservação e restauração de bens tangíveis na cidade de Ouro Preto (MG).

Em 1936, Mário de Andrade elaborou, no anteprojeto de criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), uma proposta “etnográfica generosa”, documento este que expressava a ideia de institucionalizar uma política de patrimônio para o Brasil, agregando as mais diversas manifestações culturais. Mário de Andrade também propôs a criação de quatro grandes museus, que obedeceriam aos quatro livros de tombos a serem adotados: arqueológico e etnográfico, histórico, das belas artes e das artes aplicadas e tecnologia industrial. Os museus, para ele, poderiam ser vistos como espaços de preservação da cultura popular e executavam uma função educativa (JULIÃO, p.20).

O SPHAN foi criado no ano seguinte, porém não adotou o pluralismo cultural do anteprojeto, pelo contrário, a instituição trabalhava com um conceito de patrimônio limitado a uma concepção estética de bens culturais no universo simbólico das elites.

A atuação voltada para o campo da museologia não foi tão significativa quando comparada aos tombamentos dos bens edificados. O Museu Histórico Nacional perdeu o privilégio de ser referência para os museus brasileiros. No entanto, a atuação do SPHAN não se diferenciou muito da sua ação política, distanciando-se das idéias iniciais de Mário de Andrade e dando certa continuidade à política do MHN (JULIÃO, 2002).

A atuação do SPHAN no campo da museologia pode ser considerada tímida se comparada aos tombamentos dos bens edificados, cuja preservação foi privilegiada pelo órgão. Apesar disso, iniciativas importantes marcaram um novo alento para os museus em geral, a exemplo de medidas que procuravam impedir a evasão de acervos do país e a implementação de uma política de criação de museus nacionais. Inicialmente foram implantados o

---

<sup>21</sup> Curso de graduação (Museologia) ligado atualmente à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro (1937), reunindo acervo da Academia Imperial de Belas Artes; o Museu da Inconfidência, em Ouro Preto (1938), com acervo referente aquele movimento, à arte barroca e à cultura material do ciclo minerador; e o Museu das Missões, no Rio Grande do Sul (1940), com o objetivo de preservar a cultura das missões jesuítas. Foram criados, ainda, numa espécie de desdobramentos do Museu Histórico Nacional, de modo a contemplar a periodização tradicional da história do país, o Museu Imperial, em Petrópolis, em 1940, e o Museu da República, instalado no antigo Palácio do Catete, no Rio de Janeiro, em 1960. Em Minas, além do Museu da Inconfidência, o empenho de Rodrigo Melo Franco de Andrade em preservar testemunhos da história colonial mineira resultou na criação de mais três importantes museus, o Museu do Ouro, em Sabará (1945), o Museu Regional de São João Del Rei (1946) e o Museu do Diamante, em Diamantina (1945) (JULIÃO, p.20-21).

O investimento privado para a criação de museus começou com o nascimento dos museus específicos de arte moderna, bem como o Museu de Arte de São Paulo (1947), o Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948) e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1948).

Para Myrian Santos (2004), no período pós-guerra, a presença de empresários estrangeiros e dos poderosos grupos da imprensa que se formavam na época foi responsável pelo investimento privado em museus de São Paulo, Rio de Janeiro, Campinas, Pernambuco e Paraíba. No período que vai de 1960 a 1979, a maioria dos museus criados foram financiados pelo poder público, federais ou estaduais. Depois desse período houve um aumento bem maior da iniciativa privada.

O número cada vez maior de museus a partir dos anos 1980 não foi uma peculiaridade brasileira. Esse fenômeno foi analisado em diversas regiões do mundo como sendo uma resposta a demandas mais localizadas e como parte de um movimento que tornou mais diversificado o processo de preservação do passado (...). Poderíamos compreender o boom dos museus na década de 1980 tanto a partir de um processo de comercialização das narrativas e dos elementos simbólicos preservados pelos museus, que passaram a captar grandes investimentos e atrair um número considerável de visitantes, como a partir do fortalecimento de demandas específicas e locais, que diversificaram uma memória anteriormente calcada em narrativas nacionalistas autoritárias (SANTOS, 2004, p.59-60).

A política de valorização da cultura do povo começou somente em 1961, com a criação do Museu do Folclore de São Paulo e com o Museu do Folclore Édison Carneiro no Rio de Janeiro em 1968, ambos como resultado do movimento folclorista da década de 40 e 50 no Brasil, recebendo também influências mundiais dos enfoques sociológicos e antropológicos que vinham repercutindo nos museus do século XX.

Rodrigo Melo Franco de Andrade foi diretor do SPHAN de 1937 a 1967, depois foi substituído por Renato Soeiro. Essa nova direção não mudou muito das políticas que foram implementadas pela antiga gestão, mesmo sabendo da necessidade de se adequar ao novo conceito pluralista cultural que já então se manifestava. Em 1979, Aloísio Magalhães entra na direção do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN (antigo SPHAN, que mudou de nome em 1970), e propõe recuperar o projeto de Mário de Andrade, sendo criada no mesmo ano a Fundação Pró-Memória. O IPHAN passou a reconhecer a diversidade cultural do país e teve como política inicial o tombamento do terreiro de candomblé Casa Branca em Salvador em 1984 (JULIÃO, 2002, p.21-22).

Em 1986 foi criado o Sistema Brasileiro de Museus, com o objetivo de articular e apoiar financeiramente projetos museológicos. Posteriormente, a Carta do Rio Grande de 2002 e a publicação “Imaginação museal a serviço da cultura” pelo Conselho Federal de Museologia foram bases documentais para a implantação da Política Nacional de Museus no ano de 2003.

## **2.5 – Repercussões da nova museologia**

A concepção de museus que vemos hoje foi se configurando em um longo período de tempo, que começa desde o *mouseion* da Antiguidade e vai até o período atual, quando se



retrata o museu como espaço dinâmico. Há várias definições de museu, sendo a mais usual dada pelos Estatutos do Conselho Internacional de Museus (ICOM) a partir de 1974, que o define como:

O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, e que faz pesquisas concernentes aos testemunhos materiais do homem e de seu meio, adquirindo-os, conservando-os, comunicando-os e, especialmente, expondo-os com o propósito de estudo, educação e deleite (ICOM *apud* VALENTE, 2003, p. 21).

O Conselho Internacional de Museus foi criado em 1946 em uma reunião de profissionais de museus que se manifestaram pela fundação de uma instituição que reunisse o conhecimento da área museológica, direcionando suas atividades às necessidades e desafios do museu e de seus profissionais. O ICOM é uma Organização Não-Governamental, sediada em Paris, apoiada pela UNESCO<sup>22</sup>, que tem como objetivo maior incentivar uma museologia preocupada com o desenvolvimento social.

O ICOM é constituído por vários comitês nacionais<sup>23</sup> e organiza reuniões e congressos internacionais em vários lugares do mundo patrocinados pela UNESCO. Os eventos que tiveram maior repercussão e resultaram documentos de base foram: a Mesa-Redonda de Santiago do Chile em 1972 e as Declarações de Quebec em 1984 no Canadá. Eventos que promoveram discussões a respeito de uma ampliação das expectativas sobre a definição de museu, eventos estes considerados significativos para a afirmação do movimento da nova museologia<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) é um organismo especializado do sistema das Nações Unidas, fundado em 16 de novembro de 1945 com o objetivo de contribuir para a paz e segurança no mundo mediante a educação, a ciência, a cultura e as comunicações.

<sup>23</sup> Os três primeiros presidentes da representação no Brasil foram: Oswaldo Teixeira, Rodrigo Melo Franco de Andrade e Heloísa Alberto Torres.

<sup>24</sup> O movimento de renovação dos museus começou no final da Segunda Guerra Mundial. Para Julião (2002), a ideia de museu dinâmico começou nos Estados Unidos nas décadas de 40 e 50, bem antes do movimento da nova museologia na Europa.

Na Mesa-Redonda de Santiago do Chile foram discutidos os problemas do meio rural e do meio urbano, do desenvolvimento tecnológico-científico e da educação, tomando consciência da importância dos respectivos problemas para o futuro da sociedade. Nesse evento, o resultado crucial foi a afirmação da função social do museu como agente de educação e o caráter global das suas intervenções, num conceito de museu integral destinado a proporcionar à comunidade uma visão de conjunto de seu meio material e cultural. O museu passa a ser entendido em um processo dialógico com o público, e não o público somente como receptor. A Mesa-Redonda deste encontro ainda propôs uma integração maior dos museus da América Latina.

A Declaração de Quebec reafirma a função social dos museus e o caráter global de suas intervenções, ou seja, museus como instituição a serviço da sociedade e seu desenvolvimento. O grande resultado desse evento foi a afirmação de novos tipos de museus que surgiram como espaços dinâmicos, como os ecomuseus, os museus comunitários e outras formas de museologia ativa. Também nesse evento foi lançada a proposta de um comitê internacional para “Ecomuseus/Museus Comunitários” no quadro do ICOM, e uma federação internacional da nova museologia. Essa declaração foi formalizada em 1985, em Lisboa, durante o II Encontro Internacional “Nova Museologia/Museus locais” sobre o Movimento Internacional por uma Nova Museologia - MINOM, reconhecida e filiada posteriormente ao ICOM.

O Movimento da Nova Museologia repercutiu no Brasil com iniciativas que buscavam a renovação de várias instituições museológicas para se adequar aos novos parâmetros internacionais, principalmente na implantação de serviços educativos. Nos moldes dessa tendência internacional, o país viveu um *boom* de museus na década de 80, tanto a partir de um processo de comercialização, que passou a captar grandes recursos e atrair número elevado de visitantes, como ao fortalecimento de demandas específicas voltadas à diversidade

cultural. Houve a ampliação da noção do patrimônio, além do movimento de redemocratização no país, que contribuiu para as diversas manifestações sociais em prol da questão do patrimônio como campo propício à afirmação de novas identidades (JULIÃO, 2002).

As ações do museu, de um modo geral, são entendidas como *preservação, pesquisa e difusão*. As características de *preservação* são: conservação, restauração, acondicionamento, manutenção das exposições e segurança. As características de *pesquisa* são: cadastramento técnico, controle do acervo e pesquisa-publicação científica. E as de *difusão* ou comunicação são: exposição (longa duração, temporária e itinerante), ações educativas (atendimento monitorado, cursos e palestras), publicações e publicidade.

Para um melhor entendimento da diferença fundamental do caráter institucional do museu e das mostras de coleções, Pomian nos mostra:

O primeiro traço característico dos museus é a sua permanência. Contrariamente à coleção particular que, na maior parte dos casos, se dispersa depois da morte daquele que a tinha formado e sofre as repercussões das flutuações da sua fortuna, o museu sobrevive aos seus fundadores e tem, pelo menos em teoria, uma instituição tranqüila. Seja qual for o seu estatuto legal, o museu é, com efeito, uma instituição pública; um museu privado não é mais do que uma coleção particular que ostenta um nome que o assimila a uma instituição muito diferente. Quer se trate de doação, de compra de coleções particulares pelo Estado, da nacionalização das antigas propriedades reais, nobiliárias ou eclesiásticas – como aconteceu em França durante a revolução – ou do estabelecimento de uma fundação sem fins lucrativos – que está na origem dos grandes museus americanos –, no ponto de partida de todo o grande museu, senão de todo o museu, existe um acto das autoridades públicas ou de uma colectividade. E são elas que assumem depois as despesas da conservação dos objectos, da sua exposição, do enriquecimento dos fundos do museu, exercendo sobre esses uma tutela exactamente pelo facto de deverem zelar pelo respeito devido à lei. O caráter público dos museus exprime-se também pelo facto de, contrariamente às coleções particulares, serem abertos a todos. Certamente que os países onde a entrada no museu é inteiramente grátis são raros, mas sempre que é preciso pagar para ter o direito de entrar, quase que se o exige com má consciência, como se houvesse a convicção que o acesso aos semióforos deveria ser inteiramente livre. Por isso se concedem descontos a certas categorias de pessoas, variáveis segundo os países, e se permite que, pelo menos uma vez por semana, se visitem os museus sem pagar (1984, p. 82-83).

Após as declarações oficiais do ICOM sobre o novo conceito de museus e seu papel social (nova museologia), os museus foram classificados em outros tipos além dos técnicos e científicos, etnográficos e de artes (chamado museu intramuros – tradicional). Essa nova tipologia transfere o foco das coleções para a comunicação e necessidades do público e compreendem: parques, jardins botânicos, jardins zoológicos, aquários, planetários, centros de ciências, cidade-monumento, museu território, museu ao ar livre (ou museu sítio), museu comunitário, ecomuseu e outras formas de instituições que tenham caráter museológico.

## **2.6 - Política Nacional de Museus – PNM**

A Política Nacional de Museus foi lançada pelo Departamento de Museus e Centros Culturais – DEMU em 2003, vinculado ao IPHAN, como uma antiga reivindicação do setor museológico. As bases conceituais da então política estão ligadas às necessidades de democratização dos museus, à ampliação do acesso aos bens culturais e à promoção de estratégias de participação de diferentes comunidades no gerenciamento de patrimônios culturais.

O Sistema Brasileiro de Museus (SBM) foi institucionalizado pelo decreto n. 5.264, em 2004, propondo melhorar a organização, a gestão e o desenvolvimento dos museus no Brasil. O sistema pretende instituir uma grande rede de articulação e desenvolvimento dos museus, que incorpora os museus estaduais e municipais, sendo uma ampla e diversificada rede de parceiros e tornando-se cada vez mais representativo da diversidade cultural brasileira. Os museus do poder público local podem aderir ao SBM por meio de termo de adesão disponível na internet.

Além disso, a institucionalização do SBM foi propícia ao desenvolvimento de sistemas regionais. Atualmente, já existem

sistemas ou redes de museus consolidados nos estados de Ceará, Minas Gerais, Pará, Paraná, Pernambuco, Rio Grande do Sul, Santa Maria e São Paulo (Relatório da Política Nacional de Museus, 2006).

Uma das primeiras medidas do SBM foi a implantação do Cadastro Nacional de Museus, em 2006, inicialmente com recursos disponibilizados pelo Ministério da Cultura da Espanha por intermédio da Organização dos Estados Ibero-Americanos. O cadastro tem o objetivo de conhecer e integrar o universo museal brasileiro para tentar solucionar a dificuldade de obter dados precisos dos museus no país, ainda podendo contribuir para as seguintes ações: diagnóstico do setor museológico, planejamento de ações de políticas públicas de cultura e o desenvolvimento de diferentes linhas de pesquisa.

O banco de dados do cadastro indica que há 2.841 museus presenciais e virtuais no Brasil (2.822 presenciais e 19 virtuais), sendo 136 museus na região norte, 763 na região sul, 1.126 na região sudeste, 205 na região centro-oeste e 592 na região nordeste. A maioria desses museus tem um caráter público, ou seja, estão sob a tutela do Estado.

Como uma das metas do Ministério da Cultura desde 2003, atendendo aos anseios da sociedade e de algumas instituições museológicas, foi criado, pela lei n. 1.1906 de 20 de janeiro de 2009, o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), uma autarquia do Ministério da Cultura. O IBRAM é um órgão responsável para dar continuidade e coordenação da Política Nacional de Museus (PNM), com o objetivo de promover ações de valorização, modernização e ressignificação dos museus brasileiros.

Abaixo há um quadro da cronologia das instituições voltadas à política museal no Brasil, dando enfoque aos anos e mudanças de nomes das instituições, mostrando assim a diferença das políticas de gestão vigente de cada época.

### **Cronologia das instituições do âmbito federal para a política de museus:**

1946	SPHAN tem o seu nome alterado para Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - DPHAN;
1970	DPHAN é transformado em Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN;
1979	IPHAN é dividido em SPHAN (Secretaria), na condição de órgão normativo, e na Fundação Nacional Pró-Memória - FNPM, como órgão executivo;
1985	Criado o Ministério da Cultura - Minc;
1990	SPHAN e FNPM foram extintos no governo Fernando Collor para darem lugar ao Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural - IBPC;
1990	O Minc é extinto para dar lugar à Secretaria de Cultura, vinculada à Presidência da República;
1992	Extinção da Secretaria de Cultura para voltar o Ministério da Cultura – Minc;
1994	IBPC é transformado em Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN;
1999	Criação da Secretaria de Patrimônio, Museus e Artes no âmbito do Ministério da Cultura – Minc;
2003	A Secretaria de Patrimônio, Museus e Artes é extinta para ser criado o Departamento de Museus e Centros Culturais – DEMU vinculado ao IPHAN;
2009	Extinção do DEMU para dar lugar ao Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM, autarquia vinculada ao Ministério da Cultura.

Quadro 4

A política de museu no Brasil começou com o Museu Real, no período colonial, em decorrência da vinda da Família Real. Depois, os museus criados têm um modelo enciclopédico científico, a exemplo do próprio Museu Nacional, do Museu Paraense e do Museu Paulista. Nos anos de 1930, o Museu Histórico Nacional marca um novo tipo de museu, como construção de uma identidade oficial de valorização do patrimônio nacional. Em seguida, os museus com incentivos privados criados a partir da década de 1940, principalmente os de arte e, posteriormente, os museus populares, como resultado do movimento folclorista dos anos 60.

A partir da criação do SPHAN como uma instituição específica de valorização do patrimônio é que foi traçada a política de museu como política pública de Estado, mesmo

sendo submetida às prerrogativas das ideias patrimoniais da época. Ao elaborarmos um panorama da evolução da instituição SPHAN e seus desdobramentos políticos, percebemos as mudanças pelas quais passava esse órgão, em decorrência do reflexo político dos governos federais, desde a década de 30 até se firmar como instituição IPHAN nos anos 90.

Inicialmente, essa política brasileira começa como desdobramento das políticas exclusivamente patrimoniais, em seguida, com os novos rumos políticos e culturais, a política passa a ser pensada estrategicamente como criadora de identidade também para a cultura popular. Posteriormente, as políticas começam a ser pensadas e aplicadas ao campo museal a partir dos grandes investimentos na integração desse universo como uma grande rede nacional e na sua função social e, por fim, na criação de uma instituição voltada às ações exclusivamente para os museus brasileiros desmembrada do IPHAN, o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM.

## Capítulo 3:

### Políticas de museus no Estado do Amazonas

“El museo como institución moderna representa la cristalización del poder en el campo de la cultura” (Néstor García Canlini).

Este capítulo versa sobre a análise da política pública para os museus no Estado do Amazonas, baseando-se nos dados oficiais cedidos pela Secretaria de Estado de Cultura - SEC, algumas poucas referências encontradas sobre os museus, informações de cartazes, panfletos e descrições dos painéis nos museus do poder público. Primeiramente, fez-se necessário um breve resgate histórico dos primeiros museus, a partir dos decretos e relatórios de governo, destacando o Museu Botânico do Amazonas como a primeira tentativa da política museal no final do século XIX para o Estado. Em seguida, damos um salto para o século XX – XXI, aonde se encontra o recorte da pesquisa (1997-2010). Finalizamos o capítulo com uma explanação sobre a “política da omissão” por parte da Prefeitura Municipal de Manaus, mostrando a trajetória do único museu que fez parte do poder público municipal por um breve período, o Museu do Homem do Norte.

#### 3.1 – Os museus no Amazonas

O início dos museus no Estado do Amazonas remonta ao período da *belle époque* amazônica com a criação do Museu Botânico do Amazonas em 1883, porém extinto em 1890, sendo seu surgimento de iniciativa da Princesa Isabel, no II Reinado do período Imperial. O



segundo museu criado pelo Estado e aprovado pela lei n.134, de 7 de outubro de 1895, que autorizava a reorganização do “Museu e Biblioteca Pública” e seu regulamento, aprovado por decreto em 1897, o chamado Museu Amazonense. O decreto n.375 de 1900 extinguiu o “Museu Público do Estado”, ou seja, o Museu Amazonense, tendo durado somente cinco anos, entre 1895 a 1900. O terceiro museu surgido foi o Museu de Numismática (“Seção de Numismática”) em 1900 e perpetua até o presente momento, mantido sempre pelo poder público estadual<sup>25</sup>.

No Amazonas há aproximadamente 30 museus públicos e privados<sup>26</sup>. No interior do Estado há confirmados apenas quatro: dois no município de Maués, um no município de Benjamin Constant e um no município de Presidente Figueiredo<sup>27</sup>. Sobre a situação dos museus no interior, Regina Vasconcellos (2007) afirma:

Segundo consulta aos relatórios do Cadastro Nacional de Museus, outros municípios têm pretensões ou até mesmo já criaram museus, mas não conseguem se manter. Os relatórios informaram também, que a maioria dos museus do Amazonas não tem ato de criação, estatuto ou qualquer outro documento jurídico, ou seja, existem de fato, mas não existem de direito, o que proporciona um caráter provisório e não permanente. Suas existências dependem da vontade política do seu mantenedor (p.23-24).

Na capital há 26 museus (federais, estaduais e privados), e mais os outros espaços que englobam a categoria pela nova museologia: galerias, jardim zoológico, jardim botânico e parques. Os que estão sob domínio público do poder estadual são sete: Museu de Numismática Bernardo Ramos, Museu-Biblioteca da Imagem e do Som do Amazonas - MISAM, Pinacoteca do Estado do Amazonas, Museu Tiradentes, Museu de Arqueologia, Museu do Seringal Vila Paraíso e o Museu Casa Eduardo Ribeiro.

---

<sup>25</sup> As aspas são para evidenciar como eram mencionados os museus, nomes diferentes para um mesmo museu ou grafia diferente nos relatórios oficiais do Estado.

<sup>26</sup> O site do IBRAM indica 32 museus em todo o Estado do Amazonas. Vide quadro de todos os museus de Manaus nos Apêndices elaborado a partir dessa pesquisa.

<sup>27</sup> São os respectivos: Museu de Maués (privado), Museu do Homem de Maués (municipal), Museu Magüta (privado) e Museu de Balbina (privado).

### 3.1.1 - Museu Botânico do Amazonas (1883-1890): o primeiro museu

O surgimento do Museu Botânico do Amazonas em Manaus está inserido no período denominado de *belle époque*, período este de repercussão mundial compreendido entre os anos 1880 e 1910. O final do II Reinado e os primeiros anos do regime republicano no Brasil constituem-se como marcos do quadro político a emoldurar os respectivos eventos ocorridos. Para entender o contexto social, político e econômico dessa época é necessário uma explanação da repercussão desse período na cidade de Manaus. Para Ana Maria Daou (2000), as histórias da *belle époque* amazônica evidenciam temas expressivos do significado da riqueza da borracha e da euforia social dela decorrentes, apesar de muitas das transformações sociais e políticas desse período serem anteriores ao *boom* da borracha.

A partir dos anos de 1880, devido à expansão da economia da borracha, houve uma intensificação do fluxo de pessoas vindas de todos os lugares para a Amazônia (principalmente estrangeiros e nordestinos) e do volume de mercadorias, propiciando às elites amazônicas uma situação de riqueza e prosperidade. O látex da seringa (que foi até chamado de “dom da natureza”) foi a matéria-prima do “progresso”, pois ocorreu um avanço da técnica que derivou numerosos produtos da borracha. Foi também o instrumento do progresso material das elites amazônicas e internacionais, proporcionando-lhes uma inserção particular na dinâmica das trocas materiais e simbólicas (DAOU, 2000).

Na visão de Daou, com o advento do ciclo da borracha, Manaus ganhou um novo modelo urbanístico, dotado de novas ruas e avenidas racionalmente traçadas e de um conjunto arquitetônico em conformidade com os padrões das cidades européias daquele período. Por um lado, isso implicou na restrição de posturas e hábitos regionais e, por outro lado, estimulou atitudes mais apropriadas a uma “cidade sonhada” e adequada ao “progresso” e à

ordem pretendida. Entretanto, essa cidade modernizada atendia, ao fim e ao cabo, aos interesses da burguesia e da elite tradicional.

É dentro de todo esse contexto que ocorre o surgimento do Museu Botânico do Amazonas. A criação do museu não partiu de uma política regional, mas sim da iniciativa da Princesa Isabel, em 1882, e seguia um padrão recorrente no Brasil, no qual tais iniciativas partiam sempre do poder público. Segundo Magali Romero Sá (2001), graças à influência de Guilherme Schüch (barão de Capanema)<sup>28</sup>, o engenheiro e naturalista João Barbosa Rodrigues foi chamado pelo governo Imperial para dirigir o Museu Botânico do Amazonas. Após treze anos de empenho para ser reconhecido como pesquisador na área de botânica, Barbosa Rodrigues apresentou um plano para o museu, em que as pesquisas de botânica aplicada à medicina e à indústria tinham lugar de destaque (2001, p. 921).



Figura 5: João Barbosa Rodrigues

Fonte: Arquivo do Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Disponível em [http://www.jbrj.gov.br/historic/barb\\_rod.htm](http://www.jbrj.gov.br/historic/barb_rod.htm)

---

<sup>28</sup> Segundo Sá, o barão de Capanema era o mecenas de Barbosa Rodrigues: “Amigo de infância de D. Pedro II e de grande influência na Corte, Capanema – engenheiro, geólogo e apaixonado por botânica – incluía-se entre os brasileiros que propunham uma nova ordem em relação ao apoio governamental aos estudiosos nacionais” (2001, p. 901).

De acordo com o plano elaborado por Barbosa Rodrigues, o museu foi criado em 18 de junho de 1883, pela lei provincial de n.269 no governo de José Paranaguá, porém inaugurado somente em 16 de fevereiro de 1884 no governo de Theodoro Souto.

No regulamento aprovado em 22 de novembro de 1884 o museu era 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”, voltava-se também para o estudo da “indústria indígena” e encarregado de “conservar uma seção etnográfica”. Na seção botânica tinha o objetivo de coletar e classificar as plantas e um herbário; na seção de química, o objetivo seria a análise quantitativa e qualitativa das plantas, no qual haveria um laboratório e um horto; na seção etnográfica, os objetos seriam conservados para estudos antropológicos. As exposições especiais, no regulamento, deveriam ser realizadas anualmente no dia do aniversário da Princesa Isabel. O pessoal do museu aprovado no regulamento seria: 1 botânico, 1 químico, 1 ajudante-secretário, 1 desenhista-fotógrafo, 1 jardineiro, 1 porteiro e 4 serventes (de preferência índios), mas na prática isso nunca aconteceu (LOPES, 1997, p. 215). No novo regulamento, caberia também às funções do museu um curso de ciências (agrimensura e agricultura), teórico e prático, com seis professores, mas isso de fato também não ocorreu por falta de apoio político e econômico.

Segundo Joaquim Campos Porto (1891), foi aprovado, também, a construção de um prédio, mas, enquanto não tinha lugar adequado, funcionou em um prédio “estragado” em um lugar denominado Cachangá. Logo depois foi comprado o melhor prédio no bairro de São Sebastião<sup>29</sup>, mesmo com problemas estruturais. O museu não foi logo transferido para esse novo espaço pois o governo provincial cedeu o prédio para ser um hospital de variolosos.

---

<sup>29</sup> Segundo Mário Ypiranga (1998): “No lado da praça que corresponde à rua de José Clemente, numa casa térrea de quatro janelas (desaparecida) ia funcionar o Museu Botânico, dirigido pelo Dr. João Barbosa Rodrigues. O presidente da província Dr. José Jansen Ferreira resolveu instalar ali o hospital de variolosos, que funcionou até junho de 1885” (p.641).

Depois de instalado nesse lugar em 1885, o museu ainda passou por muitos problemas financeiros, principalmente no que concernia ao orçamento de expediente.

O trabalho de expediente, no período de dezembro de 1883 a julho de 1885, foi realizado somente pelo diretor do museu Barbosa Rodrigues (CAMPOS PORTO, 1891). A partir de 1885 entrou um secretário, o Joaquim Campos Porto, no qual ajudou o diretor em muitas pesquisas e na publicação da revista do museu denominada *Vellozia*, em homenagem ao botânico frei Velloso. Os trabalhos de limpeza e conservação eram realizados pelos filhos do diretor e seus respectivos empregados pessoais. Um servente foi contratado em 1885 e um químico alemão, Francisco Pfaff, em 1887, pagos pelos cofres públicos.

Barbosa Rodrigues realizou no dia 28 de abril de 1884 uma exposição etnográfica no Palácio do Governo em Manaus, a qual causou grande sensação na época (SILVA, 1885, p. 10). Segundo Campos Porto, mesmo sem pessoal por um bom tempo, o museu realizou duas grandes exposições em 1885 e 1886, nas quais foram inaugurados os retratos de José Paranaguá e da Princesa Isabel. O museu participou de exposições internacionais enviando coleções e em 1886 a diretoria do museu foi convocada pelo governo, sob pressão, a colaborar na Exposição Sul-Americana em Berlim e, mesmo com a precariedade do museu, o trabalho foi realizado, impresso no mesmo ano e ainda ganhou prêmios.

O museu obtinha uma boa coleção botânica e etnográfica, que na verdade era resultado dos trabalhos de Barbosa Rodrigues durante a Comissão do Amazonas no qual participou. Nessa comissão, realizada de 1872 a 1875, Barbosa Rodrigues era encarregado do Ministério da Agricultura para percorrer o Vale do Amazonas e fazer estudos botânicos, sendo esta a oportunidade em que ele adquiriu essas coleções (CAMPOS PORTO, 1891).

Em 1885, o acervo do museu era composto de uma seção etnográfica de 1.103 objetos de 60 etnias diferentes do Vale Amazônico, um herbário de 1.283 espécies vegetais brasileiras

(78 famílias e 322 gêneros) e mais de 5.000 espécies classificadas e catalogadas, além de 800 espécies de vegetais dos EUA.

Segundo Maria Margaret Lopes (1997), o museu era aberto ao público nos domingos, mas o público amazonense pouco frequentava. Os naturalistas e estrangeiros tinham acesso ao museu em qualquer dia, porém com autorização do diretor.

O governo provincial solicitou a mudança de prédio por “pretexto de economia” e o antigo prédio passou a ser um asilo. Campos Porto descreveu a mudança de prédio do museu para o Liceu Amazonense (prédio atual do Colégio Dom Pedro II), em 1888, como uma medida do governo provincial como um “golpe de morte” para desestruturar o museu. Antes funcionando com dez salas, o museu passou a ter só uma sala no Liceu Amazonense, havendo, também, a separação do laboratório de química do museu. Para Campos Porto, o museu virou joguete de politicagem.

Em 1888, o museu já estava com um acervo maior do que quando foi inaugurado. Na seção etnográfica já dispunha de 1.260 objetos, na seção botânica mais de 10.000 espécies de plantas e no laboratório de química mais de 500 objetos.

A revista do museu, a *Vellosia*, deveria ser trimestral e dividida em quatro partes: da botânica; da química; da etnográfica e histórica; e da geográfica e estatística. Porém, o museu só publicou uma revista com dois volumes em 1888. A primeira edição foi impressa em Manaus, mas, por problemas gráficos, foi reeditada em 1891 no Rio de Janeiro por Campos Porto. Nessa reedição foram incluídos outros trabalhos de pesquisa do museu e as impressões deixadas pelo viajante Farnk Vicent em *Around and about South* sobre o Museu Botânico do Amazonas.

A *Vellosia* (1888), revista do museu, dois volumes com descrições minuciosas de plantas novas amazonenses, estudos de paleontologia, archeologia, etc. Este trabalho foi reeditado, como se vê do volume que o leitor tem em mãos. Na reedição foram incluídos muitos outros vegetaes novos, estudos sobre uma tartaruga fossil colossal e sobre um jacaré também fossil, de grandes proporções (CAMPOS PORTO, 1891, p.75).

Além da revista *Vellozia*, houve várias publicações no período de existência do museu, bem como: a *Pacificação dos Krichanás* (1885); *Relação dos produtos enviados para a exposição em Berlim* (1886); *Muyrakãty* (1889); *Poranduba Amazonense* (1891); *Catálogo de plantas e de objetos da seção etnográfica*; pequenos folhetos sobre plantas novas; artigos de jornais sobre história natural; vocabulário completo da língua Tupi e mais 20 diferentes dialetos (CAMPOS PORTO, 1891, p. 75-76).

A partir da Proclamação da República o futuro do museu já estaria incerto, como menciona Campos Porto:

A República proclamada a 15 de novembro de 1889 não lhe deu, repetimos, maior vida, pois dali retirou o seu mais forte esteio, o seu director, nomeado a 25 de março de 1890 para cargo de director do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, onde hoje ainda serve. Sem elle, que seria da repartição que fundara e sustentara? Quem no Amazonas o substituiria? Certamente muitos se apresentariam candidatos ao cargo, porquanto em Manáos não se procura em geral saber si se póde exercer um emprego, mas sim indaga-se quanto rende (1891, p. 74).

Após a saída do diretor Barbosa Rodrigues, o museu foi extinto pelo governador capitão Augusto Ximenes de Villeroy, com o decreto provincial de n.42 de 30 de abril de 1890, e todo seu acervo deveria ficar a cargo do diretor do Instituto Normal Superior. Segundo Collyer, as frágeis condições da recente República brasileira, implantada pelo golpe de Estado e o desconhecimento da região amazônica, não poderiam inspirar ações científicas de Villeroy, principalmente em uma região onde tudo se submetia às prerrogativas da seringueira. O museu foi fechado por “medida de economia” e o sonho de Barbosa Rodrigues era muito grande, quem sabe maior que a limitação intelectual dos políticos da época (COLLYER, 1998, p. 140).

O Museu do Amazonas se caracterizou por ser uma autêntica instituição de pesquisa da época, que fez exposições locais aberta ao público, tentou realizar cursos, mas privilegiou fundamentalmente a pesquisa botânica e suas relações internacionais. Barbosa Rodrigues, naturalista de sua época, também foi uma espécie de *seeker* local. Tinha em seu trabalho científico, em seus intercâmbios pessoais no exterior, em seu amplo número de

publicações, seu interesse de vida. Vem em reforço a essa nossa percepção a distância que separava os planos iniciais de Barbosa Rodrigues do que de fato lhe proporcionaram as particularidades do contexto da política local (LOPES, 1997, p.220).

Nunes Pereira (1942) denominou o museu como instituição monumental de pesquisa:

(...) o Museu Botânico do Amazonas às mãos de Barbosa Rodrigues, pouco a pouco, iria tomando as proporções de uma Instituição monumental, porque ali se formariam os especialistas de que ainda hoje está carecendo a Amazônia, no campo da biologia, propriamente dita, da botânica, da zoologia, da sociologia, da antropologia, da ologênese e da química (p.76).

Para Nunes Pereira, a causa do fim do museu está ligada à indiferença dos poderes públicos da época, principalmente pela absoluta incompreensão dos membros da Assembléia Legislativa, pois sua existência não se limitaria somente a algumas de suas publicações, como o “Sertum Palmarum”, da “Iconografia das orquídeas” e da revista *Vellosia*, mas também por inúmeras realizações que dependia a grandeza real da Amazônia.

Barbosa Rodrigues, segundo Nunes Pereira, defendendo a existência do museu, acabava por defender também a própria ciência brasileira e o destino histórico, econômico, político, geográfico e cultural da Amazônia, deste modo, para ele, o maior ideal de Barbosa Rodrigues foi a organização e direção do Museu Botânico do Amazonas<sup>30</sup>.

No começo do século XX, Theodor Koch-Grünberg veio à Amazônia como pesquisador do Museu Etnográfico de Berlim, primeiramente entre os anos de 1903 e 1905, em uma expedição de pesquisa geográfica e antropológica e depois em outros momentos, até sua morte. O objetivo inicial dele não era somente de colecionar objetos e sim conviver na região para entender mais a visão das concepções indígenas. É nesse primeiro momento que ele observa a falta de um museu na cidade de Manaus:

---

<sup>30</sup> Vários autores afirmam que o trabalho de maior prestígio de Barbosa Rodrigues foi sem dúvida na direção do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, tendo ficado nesse cargo até a sua morte.



Aquilo de que sentia mais falta para meus estudos etnográficos, em Manáos, era de um Museu. De fato, esta é uma falta lamentável em comparação com Pará e sua excelentíssima instituição, pois Manáos, como cidade limítrofe da região de indígenas livres, e como o centro do comércio de caucho, está de uma certa maneira em contato contínuo com ainda deformadas tribos indígenas e, por assim dizer, está predestinada a colecionar dados etnográficos. Já houve há anos, também em Manáos, um belo museu, que durante algum tempo foi dirigido excelentemente pelo conhecido botânico brasileiro, João Barbosa Rodrigues e pelo alemão Dr. Pfaff, mas se extinguiu, e as coleções se espalharam por todas as direções. Lá havia valiosas peças, como, por exemplo, as interessantes coisas etnográficas que Barbosa obtivera entre os assim chamados Krichaná do rio Yauaperý. Havia a grande coleção que tinha sido trazida pelo viajante austríaco Richard Payer, do alto rio Negro e do Uaupés. Desapareceram sem deixar vestígios também os tesouros de cerâmica das escavações pré-históricas perto de Itacoatiara e nos arredores (Koch-Grünberg, 2005, p. 30).

O Museu Botânico do Amazonas durou apenas sete anos, mas representou a primeira instituição museal e de pesquisa do Amazonas, pioneira não somente nas pesquisas de botânica e de química, mas também nas pesquisas antropológicas, arqueológicas e paleontológicas, o que poderia ser incluído no período “a era dos museus”, analisado por Lilia Schwarcz (1989). Talvez se tivesse permanecido, o museu, mesmo com o advento da República, poderia ser uma grande instituição de pesquisa nos mesmos moldes do Museu Nacional ou do Museu Paraense Emílio Goeldi e teria uma trajetória maior que o Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia - INPA<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> O INPA foi criado através do decreto nº 31.672 de 29 de outubro de 1952, assinado pelo Presidente da República Getúlio Vargas, com o objetivo de obter conhecimento científico sobre o meio equatorial úmido. Implantado em Manaus somente em 27 de julho de 1954, sendo que a partir de 15 de abril de 1987 foi transformado em Órgão da Administração Direta, vinculado ao Ministério de Ciência e Tecnologia, dotado de autonomia administrativa e financeira.

### **3.2 – A política museal de 1997 a 2010**

Segundo relatórios da Secretaria de Estado de Cultura - SEC, a construção da política cultural voltada aos museus foi desenvolvida desde o começo da então instituição. O marco significativo dessa política foi a partir do ano 2000, com a modernização dos museus já existentes pelo Estado e passando para o domínio da SEC (Museu de Numismática Bernardo Ramos e Pinacoteca do Estado), como também a aquisição de acervos, contratação de técnicos, capacitação de servidores, fomento à visitação do público, criação do Museu da Imagem e do Som, de galerias de arte e centros culturais como apoio às ações museológicas e na realização de parcerias com a iniciativa privada.

Todos os museus do governo do Estado do Amazonas estão no município de Manaus, sendo todos administrados pela SEC. Tais museus são: Museu de Numismática Bernardo Ramos, Museu-Biblioteca da Imagem e do Som do Amazonas - MISAM, Pinacoteca do Estado do Amazonas, Museu Tiradentes e o Museu de Arqueologia, que estão situados em uma única edificação chamada Palacete Provincial no Centro de Manaus, o Museu Casa Eduardo Ribeiro, também localizado no Centro, e ainda o Museu do Seringal Vila Paraíso, localizado na área rural de Manaus.

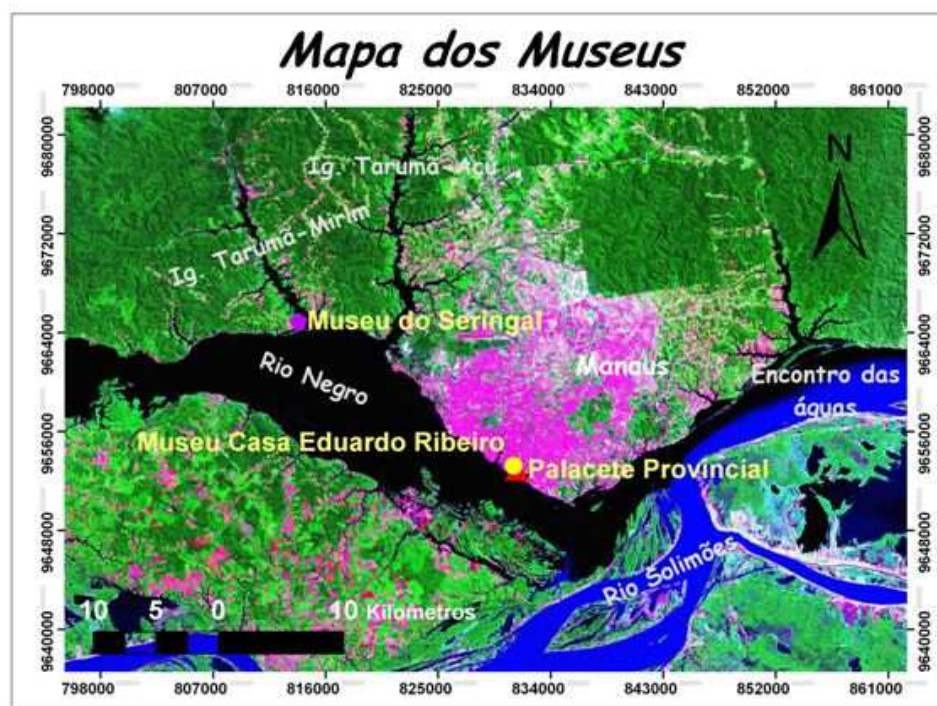


Figura 6: localização dos museus do Estado  
 Fonte: Elaborado por Carlos Celes.

O Palacete Provincial é uma edificação construída no século XIX. Segundo Otoni Mesquita (2006), primeiramente o Palacete serviu como sede do Liceu, da Biblioteca Pública, da Assembléia Provincial e da Repartição de Obras Públicas, nos anos de 1874. Alguns anos depois foi chamado de Palacete da Assembléia e já abrigava também o Tesouro Provincial.



Figura 7: Palacete Provincial em 1897

Fonte: foto atribuída a G. Huebener, retirada do blog:  
<http://jmartinsrocha.blogspot.com/2009/03/palacete-provincial-passado-e-presente.html>

O Palacete sofreu várias reformas e em 1890 o prédio é assumido pela polícia, posteriormente chamado de “Quartel da Praça da Polícia”. Em 1930, a Força Militar é desativada e o imóvel vira sede do serviço de bombeiros, abrigando também a Escola Normal e o Grupo Escolar Barão do Rio Branco. Em 1936 houve a reativação da Força Militar, onde ficou por um longo tempo. Somente em 1980 o edifício é declarado como parte do Conjunto Arquitetônico Ambiental da Praça Heliodoro Balbi (Colégio Amazonense D. Pedro II, o Palacete e a Praça) e tombado como patrimônio histórico em 1998.

Em 2002, pelo Decreto nº 23.097 de 31 de dezembro, o governo do Estado transferiu a administração da antiga sede do Comando Geral do Quartel da Polícia Militar para a SEC. Segundo o Secretário de Cultura, Robério Braga, em pronunciamento para a mídia local: “A idéia é fazer do Palacete Provincial um grande centro de cultura com localização privilegiada e estrutura renovada sem perder a essência por meio dos detalhes encontrados na arquitetura original”. A restauração do prédio começou em 2005, sendo parte do Programa Manaus Belle Époque, e inaugurado em 2009.

Hoje o espaço abriga o Museu de Numismática Bernardo Ramos, a Pinacoteca do Estado do Amazonas, o Museu Tiradentes, o Museu-Biblioteca da Imagem e do Som do Amazonas, o Museu de Arqueologia, Ateliê do Restauo de Obras de Arte e de Papel, Laboratório de Arqueologia, Reserva Técnica de Arte, a sala de exposição “Escritório da Obra”, cela memória, e os serviços: arena de espetáculo, salão de conferências, videoclube, Café Jorge e Café do Pina. Dados no site da SEC informam que o Palacete é de responsabilidade do Departamento de Museus, do Departamento de Centros Culturais e Departamento de Patrimônio Histórico, ambos desenvolvendo determinadas atividades no prédio.

Na sala da exposição de longa duração “Escritório da Obra”<sup>32</sup> são mostrados informações, fotos, materiais e ferramentas utilizadas na obra de restauração do Palacete que durou três anos e três meses, entre 2005 e 2009. Segundo a Diretora do Departamento de Museus, Nazarene Maia, a inauguração ocorreu no dia 25 de março de 2009 estrategicamente para comemorar os 135 anos de existência de uma parte do prédio.



Figura 8: Palacete Provincial  
Fonte: Rila Arruda, 2010.

Para melhor compreender o objetivo da revitalização de espaços que têm uma longa trajetória, a exemplo do próprio Palacete Provincial, pode-se delimitar, para o entendimento, a teoria da memória social, cujos principais autores e temas são: teoria da memória coletiva do sociólogo francês Maurice Halbwachs (2006), teoria dos lugares de memória do historiador francês Pierre Nora (1993), e da teoria da musealização cultural do alemão Andréas Huyssen (2000). Neste momento, a teoria que se aplica para entender a revitalização do Palacete Provincial são as discussões desdobradas por Pierre Nora sobre os lugares de memória.

---

<sup>32</sup> Na exposição há várias fotos e mensagens de exaltação ao ex-governador Eduardo Braga e ao secretário de cultura Robério Braga.

Pierre Nora (1993) analisa os “lugares de memória” retomando as discussões da memória coletiva de Maurice Halbwachs<sup>33</sup>, que defende a ideia de que a história começa no ponto onde acaba a tradição, sendo que a memória tornou-se objeto da história, ou seja, a memória deixou de existir por que passou a ser reivindicada pelo discurso histórico. Há uma trílice acepção dos lugares de memória: lugares materiais, onde a memória social se ancora e pode ser apreendida pelos sentidos; lugares funcionais, porque tem ou adquirem a função de alicerçar memórias coletivas; e lugares simbólicos, onde essa memória coletiva (vale dizer, essa identidade) se expressa e se revela.

Para ele “os lugares de memória são, antes de mais nada, restos [...] são rituais de uma sociedade sem ritual, sacralidades passageiras em uma sociedade que dessacraliza, ilusões de eternidade” (p.12-13). Portanto, os lugares de memória são lugares carregados da vontade de memória, ao mesmo tempo em que a memória deixou de existir por que passou a ser reivindicada pelo discurso histórico.

Essa teoria dos lugares de memória pode muito bem ser exemplificada pelo próprio Palacete Provincial, como dito anteriormente, como uma edificação que foi restaurada pelo Estado como representação da memória amazonense, mas que, de fato, é uma construção histórica ligada a fatos e eventos registrados, deixando de ser memória coletiva na concepção de Halbwachs e Nora.

A política estadual tem o intuito de resgate histórico, na busca e valorização de uma identidade amazônica, esquecendo-se das múltiplas identidades. Assim também como toda a política está centralizada na capital Manaus<sup>34</sup> e, nesse período de treze anos, está a cargo de

---

<sup>33</sup> A memória coletiva para Halbwachs (2000): “é o processo social de reconstrução do passado vivido e experimentado por um determinado grupo, comunidade ou sociedade. Esse processo vivido é distinto da história, a qual se refere aos fatos e eventos registrados, como dados e efeitos, independentemente destes terem sido sentidos e experimentados por alguém”.

<sup>34</sup> Só houve apoio do Estado para um museu no interior, o Museu do Homem de Maués no município de Maués. Foi investido cerca R\$ 148 mil da Prefeitura de Maués em conjunto com o governo do Estado e da empresa AMBEV. O museu foi inaugurado pela Prefeitura no dia 28 de novembro de 2009.

um secretário que está à frente desde 1997, sendo este quem escreve quase tudo sobre os respectivos museus do Estado, no que concerne aos materiais de divulgação e um livro.

Em todos os sete museus sob o domínio do Estado, não há a presença de produção científica e muito menos uma revista especializada, somente no MISAM há uma biblioteca para o público. A política estadual foca muito no aumento do número do público visitante e muitas vezes se preocupando somente com o turismo cultural.

Os subcapítulos posteriores mostram as trajetórias dos museus públicos, decretos e leis de implementação, caracterização dos espaços, descrição do acervo, fotos, algumas exposições principais, pessoas que fizeram parte da construção desses museus e seu desenvolvimento e, por último, sua situação atual. Tudo isso é necessário para se analisar a política museal do poder público.

### **3.2.1 - Museu de Numismática Bernardo Ramos**

A coleção começou com o amazonense Bernardo D’Azevedo da Silva Ramos em 1887, com moedas japonesas, e depois com outras moedas, cédulas, medalhas, condecorações nacionais e internacionais e documentos históricos da época.

Bernardo Ramos era um estudioso da arqueologia e fascinado pela numismática, interessado nas civilizações, viajou pela Europa, Oriente Médio e Egito, tornando-se um profundo conhecedor das línguas mortas, como o hebraico, o fenício e o sânscrito, com isso facilitando a leitura de inúmeras moedas (VIEIRA, 2002).

Bernardo Ramos exerceu vários cargos públicos, incluindo intendente municipal (vereador). Fundou o Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas (IGHA) em 1917, sendo seu primeiro presidente, e também escreveu a obra arqueológica “Inscrições e tradições da

América Pré-histórica”. Em 1898 adquiriu a valiosa coleção e respectiva biblioteca especializada do humanista pernambucano Cícero Peregrino Dias, enriquecendo o seu acervo pessoal (VIEIRA, 2002).

O Estado do Amazonas, através da lei n. 296 de 06/10/1899, autorizou a compra da coleção de Bernardo Ramos e pelo decreto n. 402 de 20/02/1900 do governo de Ramalho Júnior “abre um crédito de trezentos contos de réis para ocorrer as despesas com a aquisição da coleção do Coronel Bernardo D’Azevedo da Silva Ramos”.

Segundo Robério Braga (2009), a coleção foi exposta no Rio de Janeiro no mês de maio de 1900, no salão nobre do Externato do Ginásio Nacional (hoje Museu Nacional), na comemoração do quarto centenário do descobrimento do Brasil. O presidente Campo Salles, quando viu a exposição, quis comprar a coleção por 400 contos de réis, para fazer parte do acervo do Museu Nacional.

O Estado comprou a coleção por 300 contos de réis e, em 30 de novembro de 1900 pelo decreto n. 460, criou a Seção Numismática da Imprensa Oficial e seu Regulamento, dando origem legal ao museu. Bernardo Ramos, mesmo sabendo que perderia 100 contos de réis, vendeu a coleção para o Estado no intuito de fazer com que a coleção ficasse para o Amazonas.

A coleção adquirida era de aproximadamente 10 mil peças, muitas peças desapareceram e parte do acervo de papel moeda se danificou com o tempo pela umidade e traças (AUBRETON, 1996). O acervo era considerado, na época, o primeiro do Brasil, da América Latina e quarto do mundo em valor e importância histórica numismática. Segundo Jeane Pereira (2007), ainda no ano de 1900 foi criado um catálogo da coleção em Roma, editado em quatro volumes, pela tipografia “Della R. Accademia Del Lincel”

A coleção foi dividida em 24 vitrines, em madeira de lei (mobiliário tradicional entregue ao Estado em 1900) com cristal bisotado, e aberta ao público na sede da Imprensa



Oficial na Av. 7 de setembro, depois Banco do Estado do Amazonas, atual Bradesco (VIEIRA, 2002).

Em 1908, a Seção de Numismática era anexada à biblioteca (Repartição de Estatística, Biblioteca, Arquivo Público, Imprensa Oficial e Numismática). Depois o museu foi instalado no Palácio Rio Branco, sede da Secretaria do Interior e Justiça, hoje Centro Cultural Palácio Rio Branco.

No dia 15 de junho de 1965 foi transferido para o Banco do Estado, onde permaneceu até 1970. Foi transferido em 30 de maio de 1970 para o imóvel alugado na Rua Henrique Martins por dez anos. Pelo decreto de novembro de 1980 o museu foi desativado e seu acervo recolhido aos cofres do Banco do Estado onde ficou por mais dez anos.

A Superintendência Cultural do Amazonas, em 1990, nomeou uma comissão para reativar o museu. Sendo reinstalado por iniciativa do artista Sérgio Cardoso no Comando Geral da Polícia Militar e aberto a visitação, hoje Palacete Provincial (BRAGA, 2009, p. 83).

O governo do Estado, com a criação da Secretaria de Estado da Cultura, Esportes e Estudos Amazônicos em 1997, voltou a adquirir peças, como uma importante coleção de moedas de ouro e medalhas de vários países, do colecionador Ulisses Oyarzabal, cédulas Flor de Estampa, do Sr. Junot Carlos Frederico e algumas moedas da Casa da Moeda do Brasil, com o objetivo principal de enriquecimento do acervo e a preservação da história no campo dos Valores (VIEIRA, 2002). E mais ainda, medalhas comemorativas, além de doações de visitantes brasileiros e estrangeiros (BRAGA, 2009).

O museu foi transferido para o prédio da Vila Ninita em 2000, Complexo Cultural Palácio Rio Negro, passando a integrar com outros espaços culturais, bem como o Museu-Biblioteca da Imagem e do Som do Amazonas - MISAM, Pinacoteca do Estado do Amazonas, Espaço de Referência Cultural, Cine Teatro Guarany e o próprio Palácio Rio Negro.



Figura 9: Prédio da Vila Ninita ao lado do Palácio Negro

Fonte: [http://www.culturamazonas.am.gov.br/programas\\_02.php?cod=5859682](http://www.culturamazonas.am.gov.br/programas_02.php?cod=5859682)

No período que o museu permaneceu no Complexo Palácio Rio Negro, na Vila Ninita, Jeane Pereira (2007) afirma que o número de visitantes não era tão significativo e faltavam estratégias de marketing para o aumento do público visitante no museu.

Em relação ao cervo, compreende as coleções de moedas da Grécia Antiga, do Império Romano, moedas de porcelana e de couro, barras de ouro e prata, rara coleção de medalhas com as efígies dos papas, moedas com figuras dos reis da França, moedas de porcelana do Sião (hoje Sri Lanka), moedas espanholas com inscrições orientais, “zimbos” utilizados como dinheiro em Angola e usados nas operações de troca entre os africanos, moedas inglesas (com a menor do mundo, datada do reinado Victoriano), moedas absidionais holandesas cunhadas no Brasil no século XVII, moedas do Brasil em seus períodos de Colônia, Império e República, além de cédulas (incluindo as primeiras do Branco do Brasil de 1808), medalhas e condecorações (incluindo as valiosas do Segundo Império) e mais um acervo bibliográfico específico com algumas obras raras, somando quase 17.000 peças (AUBRETON, 1996). Todo o acervo se encontra numa sala específica no Palacete, separada das salas de exposição.

Ainda sobre a descrição do acervo, Aguiar (2001) menciona:

Possui valioso e raro acervo de moedas, cédulas, condecorações históricas e documentos importantes como a carta de Joaquim Silvério dos Reis, traidor

de Tiradentes. Existe também livros raros sobre numismática, escritos em latim, grego, alemão, inglês e português (p. 47).

O museu, em 2009, voltou ao antigo prédio, o que era antes Comando Geral da Policia Militar passa a ser o Palacete Provincial. O espaço do museu está dividido em três seções de exposição, duas de longa duração e uma de exposição temporária, em 47 vitrines. Na primeira seção há um painel sobre a história do museu, com foto e biografia do Bernardo Ramos, e mais a exposição sobre a história do dinheiro no mundo. Na segunda seção, há uma exposição sobre história do dinheiro no Brasil. E a terceira seção é direcionada às exposições temporárias, que devem mudar a cada seis meses, com seção de vídeo.



Figura 10: exposição de longa duração  
Fonte: Romen Koynov, 2009 (acervo – SEC)

Diferentemente do primeiro museu do Amazonas, o Museu Botânico, a criação do Museu de Numismática não fez parte de uma política nacional para o Amazonas, mas sim de uma política local, a partir da compra da coleção de um amazonense como aquisição do Estado, com finalidade de conservar e expor as peças ao público. Não há evidências de

publicação de uma revista do museu e nem uma trajetória de trabalhos de pesquisa científica ao longo de sua história, somente quando o acervo fazia parte da então coleção do político e estudioso Bernardo Ramos e em algumas pesquisas museológicas desenvolvidas atualmente.

### **3.2.2 - Pinacoteca do Estado do Amazonas**

A origem da Pinacoteca está ligada a um movimento de artistas liderado pelo artista plástico amazonense Moacir Andrade, conhecido internacionalmente, suas obras retratam a cultura amazônica e estão espalhadas em vários museus do mundo. Foi o primeiro a administrar a Pinacoteca e, nesse período, iniciou um processo de recolhimento das obras dos artistas amazonenses.

A Pinacoteca foi criada pela Lei n. 233 de 18 de julho de 1965, no governo de Arthur Cezar Ferreira Reis, com o objetivo de “promover o desenvolvimento da cultura artística, manter exposições de artes plásticas e iconográficas em caráter permanente e temporário”, assim fazendo parte da tipologia de museus de artes visuais.

A Pinacoteca do Estado do Amazonas surgiu quando o artista plástico Moacir Andrade sentiu que os artistas amazonenses não tinham o seu espaço. Conversando em 1954 com Arthur Reis, que na época era só um "amazonólogo", expôs a sua idéia de criar um ambiente onde os artistas pudessem expor suas obras de forma permanente. Quando em 1964 Arthur Reis foi nomeado governador do Estado do Amazonas, Moacir Andrade, juntamente com os demais artistas, puderam concretizar seu sonho (site da Pinacoteca do Estado).

A primeira sede da Pinacoteca foi no segundo piso da Biblioteca Pública e durante esse período o acervo era constituído por volta de 90 obras de arte, com as respectivas técnicas: a óleo, bico de pena, xilogravuras e talhas, e obras que representavam artistas de todo

o Brasil. Estas obras compõem o núcleo de formação da Pinacoteca, dos principais artistas: Aurélio de Figueiredo, Eliseu Visconti, Antonio Parreiras, Manoel Santiago, Oscar Ramos, Jair Jacqmont, Otoni Mesquita, Hahnemann Bacelar e outros (Judeth da Costa, 2007, p. 28).

A Pinacoteca teve sua história marcada por vários momentos de dificuldades, mas ao mesmo tempo presenciou momento de apogeu das artes no Amazonas, sendo responsável por vários projetos de promoção das artes visuais. Foi a principal responsável pela formação artística da sociedade amazonense, realizando várias exposições, cursos e oficinas. A Pinacoteca passou a integrar em 1967 a Fundação Cultural do Amazonas, sendo desativada em 1977 na qual ficou fechada até 1987. O espaço da Pinacoteca também serviu de sede para as reuniões do Clube da Madrugada.

Com o intuito de enriquecer o acervo foi adquirido pela Secretaria de Educação na década de 70, o Museu de Artes Didacta, que é composto por reproduções de 70 quadros e 20 esculturas, que relatam a história da arte desde os primórdios até os dias atuais. Este acervo hoje encontra-se exposto na Casa da Cultura na rua da Instalação. Na Pinacoteca foi criado e funcionou por diversos anos um curso de desenho e pintura. Reuniões eram realizadas pelos integrantes do Clube da Madrugada (SILVEIRA, sem ano).

Depois da restauração do prédio do Centro de Artes Usina Chaminé em 1992, a Pinacoteca foi transferida para esse espaço, sob a direção de Jair Jacqmont, onde houve variadas exposições de artistas locais e nacionais, além de cursos de artes. Segundo Da Costa (2007), embora o prédio tivesse passado por reforma e restauração, o armanejamento das obras não foi priorizado nas técnicas devidas, pois foram colocadas de forma desordenada em uma sala com outros materiais, causando muitos danos às obras. Em 1996, a coleção estava desmobilizada e a exposição desativada (BRAGA, 2009, p.81).

Com a criação da Secretaria de Estado da Cultura, Esportes e Estudos Amazônicos, em 1997, foi criado também o Ateliê do Restauro de Obras de Arte, com o objetivo de atender às necessidades de restauração e conservação do acervo da Pinacoteca. No mesmo ano foi

criada a Coordenadoria de Patrimônio Histórico, da então secretaria, onde foi redigido o projeto de reserva técnica da Pinacoteca. Para Da Costa (2007), o acervo era composto de 137 obras, que depois foi catalogado e disposto em escaninhos, sendo este a primeira etapa em direção do que deveria ser uma reserva técnica.

No ano de 1998, deu-se início à restauração das obras do acervo pela restauradora Elizabete Edelvita, com orientação do especialista Edson Mott Junior com formação na Universidade de Londres.

Em 2000, a Pinacoteca passou para o pavimento superior do prédio da Vila Ninita e a fazer parte do Complexo Cultural Palácio Rio Negro com projeto do artista plástico Óscar Ramos composto por sete ambientes que foram divididos pelos períodos das obras. Nessa época 30 obras do acervo já estavam restauradas pelo Ateliê de Restauo que permanecia no Centro de Artes Usina Chaminé (DA COSTA, 2007, p. 30).

O Ateliê de Restauo e a reserva técnica da Pinacoteca mudaram para um prédio revitalizado em 2001, através do Programa Manaus Belle Époque, próximo à Praça São Sebastião, denominado Casa do Restauo, abrigando também o Departamento de Patrimônio Histórico e o recém-criado Ateliê de restauo de papel.

O Ateliê de Restauo é o setor da Secretaria de Estado de Cultura, que tem por função resgatar a memória daqueles que se expressam e se perpetuam através da linguagem artística, e ao longo de sua trajetória vem executando a conservação e restauração dos bens móveis e imóveis do acervo artístico do Estado do Amazonas, por isso cabe a ele a responsabilidade do armazenamento das obras do acervo e conseqüentemente da reserva técnica (DA COSTA, 2007, p. 43).

Segundo Judeth da Costa, os restauradores foram capacitados em São Paulo, Rio de Janeiro, Espanha e Itália, e estes seguem os critérios éticos e estéticos tomando como base a escola italiana e as cartas patrimoniais.

Num período de dez anos (1997-2007), houve um aumento significativo no número de obras, que ficaram expostas tanto na Pinacoteca como nos outros espaços da Secretaria de Estado de Cultura e na reserva técnica, sob a responsabilidade do Ateliê de Restauo.

O acervo da Pinacoteca é composto por doações de artistas e aquisições realizadas pelo Estado e Amigos da Cultura, sendo obras dos principais artistas: Antonio Parreiras, Francisco Aurélio de Figueiredo, Dakir Parreiras, Eliseu Visconti, Burle Marx, Manuel Borges, Hahneman Bacelar, Moacir Andrade, Branco e Silva, Afrânio de Castro, Manoel Santiago, dentre outros, em um total de quase 300 artistas locais, nacionais e internacionais, com um acervo de quase 1.000 obras de arte (BRAGA, 2009, p. 81).

Os principais dirigentes da Pinacoteca foram: Moacir Andrade, Álvaro Páscoa, Afrânio de Castro, Helena Gentil e, mais recentemente, Oscar Ramos, Veralúcia Ferreira de Souza, Gisele Silveira de Sá e Nazarene Maia (BRAGA, 2009).



Figura 11: entrada no museu  
Fonte: Romen Koynov, 2009 (acervo – SEC)

Com a inauguração do Palacete Provincial em 2009, a Pinacoteca do Estado foi agregada aumentando assim o número do público visitante. O espaço de visitação da

Pinacoteca está dividido em dois salões (467, 70m), com exposição de 200 obras de arte, havendo várias obras de Rita Loureiro, Sérgio Cardoso, Oswaldo Goeldi, Maria Auxiliadora Zuazo, Eli Bacelar, Otoni Mesquita e Moacir Andrade, dentre outros com um número menor de obras em exposição.

### **3.2.3 – Museu Tiradentes**

Da antiga sala de armas que existia no quartel do Comando Geral da Polícia Militar, foi organizado e inaugurado o museu no dia 21 de abril de 1984, por iniciativa do comandante geral da Polícia Militar Cel. Hécio Motta, sob a orientação técnica da Fundação Joaquim Nabuco, da museóloga Veralúcia Ferreira de Souza, a colaboração do Tenente Mário Andrade, mais ainda, a participação de todas as unidades da Polícia Militar.

Sua primeira sede foi em um salão do prédio do Comando Geral da Polícia Militar, depois o museu foi deslocado para outras sedes, por algumas vezes o museu esteve fechado, causando danificações ao seu acervo ao longo dos anos. Desde 2007 o museu veio sendo preparado com um novo formato técnico para compor o Palacete Provincial (BRAGA, 2009, p.86).

Segundo informações históricas que se encontram no museu, no período de idealização do espaço antes da inauguração foi realizada uma pesquisa para identificar objetos espalhados pelas diversas unidades da Polícia Militar, objetos estes que compõem parte do valor histórico da trajetória da polícia local.

O acervo consiste, hoje, aproximadamente em 300 peças, sendo as principais: armas antigas e munições, uniformes, distintivos e condecorações, documentos, fotografias, apetrechos da banda de música da polícia, equipamentos antigos dos serviços de bombeiros, mobiliário estilo colonial do antigo gabinete, comendas e espada do marechal amazonense



Sizen Sarmento, a bandeira do Brasil utilizada pelo batalhão do Amazonas na Campanha de Canudos<sup>35</sup>, telas pintadas de 1908 (inclusive, réplica do quadro do Tiradentes), panóplias e armaduras do século XVI (BRAGA, 2009; PREFEITURA MUNICIPAL DE MANAUS, 1993; PAINEL DO MUSEU, 2009).

Em 2002, o museu deixa de ser da direção do Comando da Polícia Militar do Estado do Amazonas e passa a ser da administração da Secretaria de Estado de Cultura (SEC) por contrato de comodato, ou seja, é da Polícia Militar, porém sob a direção da SEC. E finalmente em 2009 foi reinaugurado no Palacete Provincial, ou seja, num prédio no qual antes já fazia parte, mesmo sendo num contexto de direção diferente.

Não foi encontrada informação sobre o número de público do Museu Tiradentes nos anos anteriores a 2009, ou seja, somente o dado do público visitante do ano da reinauguração:

ANO	PÚBLICO
2009	80.642

Quadro 5  
Fonte: SEC

Segundo o secretário de cultura do Estado: “A exposição é ampla, clássica e moderna ao mesmo tempo, e contempla toda a trajetória da Polícia Militar, servindo ao mesmo tempo como registro histórico, com papel educativo e memorialista, e expressão de auto-estima para a cidade e a tropa em particular (Robério Braga, 2009, p. 87)”.

No discurso do secretário é notória a importância da exposição em seu papel educativo, mas, ao mesmo tempo, que tipo de educação o museu poderia passar mostrando somente a história oficial da corporação de forma memorialista? A exposição pouco aborda,

---

<sup>35</sup> A exposição do museu mostra que o batalhão do Amazonas foi a única unidade do Brasil a entrar no Arraial de Canudos, sendo que 47 soldados morreram no combate.

por exemplo, a questão social da Guerra de Canudos na Bahia, pois só mostra o papel “heróico” da corporação amazonense participando da então guerra.



Figura 12: Exposição “Flagrantes da História”

Fonte: [http://culturadoam.blogspot.com/p/palacete-provincial\\_5611.html](http://culturadoam.blogspot.com/p/palacete-provincial_5611.html)

No momento, o museu está dividido em três salas: a primeira sala é de exposição temporária; a segunda sala é a galeria dos ex-comandantes da Polícia Militar com móveis, quadros, armaduras, bandeiras e lista dos ex-comandantes; a terceira sala é onde se encontra a exposição “Flagrantes da História”, que conta a trajetória da corporação. Por fim, a reserva técnica do museu fica na sala do Ateliê de Restauro.

### **3.2.4 – Museu da Imagem e do Som do Amazonas – MISAM**

O plano de criação do museu começou em 1998. A museóloga Veralúcia Ferreira de Souza fez parte do projeto museológico e museográfico e na sua idealização, junto com a Amazonas Film Commission. Antes da inauguração o museu já tinha 18.593 mil peças, destacando-se o projetor cinematográfico Gaumont (1900-1907) de fabricação francesa movido à manivela, doado pelo Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas – IGHA.

Também já fazia parte do acervo inicial: fotos e recortes de jornais emoldurados, um extintor, uma cadeira, e uma placa de platéia e um conjunto de três peças de sofá de palhinha do antigo Cine Teatro O Guarany (BATISTA, 2007).

Inaugurado no dia 6 de novembro de 2000 na comemoração da semana do Dia Nacional da Cultura (05 de novembro) com o objetivo de resgatar, pesquisar, coletar, conservar e divulgar acervos que documentam a região amazônica através da imagem, do áudio e do vídeo. Trata-se um museu que une arte e técnica, ou um museu dentro da tipologia de artes visuais.

Segundo Gisele Batista (2007), o museu foi estruturado com investimentos públicos e privados e com o apoio da Associação de Amigos da Cultura (AAC), para execução do administrativo-financeiro. As empresas privadas que apoiaram foram: Kodak da Amazônia com o patrocínio de 50 mil reais, Samsung da Amazônia com a doação de 17 monitores, LG Eletronics, Sony, Philips e Microservice. A contrapartida para essas empresas seria a propaganda por doze meses e informações no site da SEC.

<b>ORIGEM</b>	<b>INVESTIMENTO</b>	<b>PORCENTAGEM</b>
Estado	608.477,00	53,25%
Empresas privadas	534.186,00	47,75%
<b>VALOR TOTAL</b>	<b>1.142.663,00</b>	<b>100%</b>

Quadro 6: Resumo do orçamento previsto no projeto  
Fonte: Projeto do MISAM, 1999 *apud* BATISTA, 2007.

A primeira sede da instituição era um prédio anexado ao Palácio Rio Negro, construído em 1971 pelo Governo de João Walter, para ser sede de setores administrativos quando o Palácio era sede do Governo do Estado. Em 1997 passou a ser ocupado pela SEC e em fevereiro de 1999 passou a ser organizado o museu no descrito prédio (BATISTA, p.28).

Depois de inaugurado, o museu torna a fazer parte do Complexo Cultural Palácio Rio Negro e contava com: salão de exposição, sala de projeção de filmes, sala de televisão via satélite de canais nacionais e internacionais, sala de música com cabines individuais de consulta para uso de cd's e disco de vinil, sala de vídeo com cabines individuais, sala com cabines individuais com aparelhos de mini-DVD e sala com cabines individuais para acesso à internet.



Figura 13: antigo prédio do MISAM ao lado do Palácio Rio Negro, hoje demolido.  
Fonte: <http://www.bv.am.gov.br/diacultura/misam.php>

Segundo Braga (2009), a aquisição do acervo foi por meio de compra, doação de diversas entidades e de colecionadores, somando aproximadamente 245 mil peças. O acervo é sobre cinema, fotografia, música, televisão, rádio e outros tipos que fazem parte da tecnologia de artes visuais. As coleções especiais são:

- Coleção Silvino Santos: acervo fotográfico, formado por positivos e negativos em vidro, acetato e papel;
- Coleção Eugênio Barbea: acervo formado por equipamentos fotográficos antigos de diversas marcas e modelos;
- Coleção Albert Frirsh: acervo de fotografias, contidas no Álbum de Visitas do Amazonas do período Imperial;
- Coleção Hamilton Salgado: acervo formado por equipamentos fotográficos antigos de diversas marcas e modelos, e fotografias de Manaus dos anos 50 a 70 do século XX.

O acervo, segundo Batista, ainda é dividido por setores:

- Museológico: fotos, cinema, música, TV, rádio, e mobiliário;
- Iconográfico: fotos em papel, negativos e diapositivos em acetato e vidro, fotos digitais em CD-r e DVD-r e cartão postal;
- Bibliográfico e Arquivístico: livros, catálogos, jornais e revistas, partituras, cartazes institucionais, pôsteres de cinema, impressos e manuscritos;
- Audiovisual e Multimídia: filmes, documentos em DVD, fitas de vídeo e película, música em CD, vinil, fitas cassete, DVD e fitas de vídeo.

Houve um projeto do museu chamando “Cine-Vídeo Mambembe”, uma realização no interior do Estado, com o objetivo de levar cinema nacional para 14 municípios, com sessões em praças e locais de grande acesso pelo público. Os municípios abrangidos foram: Nova Airão, Barcelos, Parintins, Manacapuru, Presidente Figueiredo, Iranduba, Silves, São Gabriel da Cachoeira, Maués, Careiro Castanho, Careiro da Várzea, Itacoatiara, Rio Preto da Eva e Autazes (BATISTA, 2007, p.40-41).

Ainda houve também o Programa Cultura Sem Fronteiras – Projeto Cine Vídeo Clube, que contribuía com a difusão do cinema pelo interior do Estado e disponibilizando kits de materiais e equipamentos de cinema para serem montadas salas de cinema. Esses kit’s foram entregues aos prefeitos de Envira, Fonte Boa, Guajará, Ipixuna, Itamarati, Jutaí, Pauini, Tabatinga, São Paulo de Olivença, Tapauá e Boca do Acre (BATISTA, 2007, p. 42).



Figura 14: foto interna  
Fonte: Romen Koynov, 2009 (acervo – SEC)

Em 2009, o museu foi transferido para o Palacete Provincial para a centralização de cinco museus no mesmo lugar. Nas visitas realizadas, no antigo prédio e na nova localidade, pode-se perceber a grande diferença de espaço físico, pois antes havia uma divisão de salas para cada tipo de consulta e separado do espaço de exposição de longa duração, no novo prédio passou a ser somente um grande salão a ser dividido com todas as atividades desenvolvidas pelo museu, incluindo a reserva técnica (somente o laboratório de parte do acervo se encontra no porão do Palacete).

### **3.2.5 - Museu do Seringal Vila Paraíso**

Inaugurado no dia 16 de agosto de 2002, como ecomuseu e projeto turístico da SEC, o museu retrata a realidade de um seringal de época, mais especificamente do começo do século XX. O local foi construído para ser o cenário do filme *A Selva*, do diretor português Leonel Vieira com parceria entre Brasil e Espanha, baseado no romance *A Selva* do escritor português Ferreira de Castro.

Os produtores do filme investiram 10 milhões de reais, sendo que 600 mil foram patrocinados pelo governo do Estado. O Estado pediu como contrapartida o espaço do cenário e o navio *Justo Chermont*, um navio de época utilizado nas filmagens.

O cenário foi construído em 2001 num terreno que pertencia ao INCRA. No local existia apenas uma rústica construção de madeira (coberta de palha), onde hoje é o Barracão de Avivamento, onde morava o Sr. Jorge que lá vivia com sua família, o mesmo participou do filme e continua ainda hoje como funcionário do museu (Jane Cruz, 2007, p. 39).

Na cartilha de divulgação do museu há o pronunciamento do então governador na época:

O Museu do Seringal Vila Paraíso é exemplo desta política cultural vitoriosa, que tem no turismo o vetor principal, colocando ao conhecimento de quantos queiram saber da vida verdadeira do homem do seringal, e dos navios que singravam os rios nos belos anos de 1900 (Amazonino Mendes, 2002).

Já o secretário de cultura pronuncia:

O Museu do Seringal Vila Paraíso vai se consolidar como pólo de turismo, atraindo o interesse de quantos buscam conhecer de perto, o modo de ser e viver dos que construíram a riqueza. É também consequência direta da criação do pólo de cinema no Amazonas, por que o governo, ao viabilizar as filmagens de A Selva, contratou a edificação do Seringal e a recuperação do navio “Justo Chermont”, valendo-se da experiência dos produtores internacionais [...] E tudo será como antes, no sonho de ver o látex derramar mil réis nas vilas do interior e na sede da capital (Robério Braga, 2002).

Nas falas do governador e do secretário, é marcante a presença do posicionamento de resgate de um período histórico como algo que vanglorie a sociedade amazonense, assim também como instrumento estratégico para o pólo de turismo.

O museu localiza-se no Igarapé São João, afluente do Igarapé Tarumã-Mirin, margem esquerda do Rio Negro, na zona rural do município de Manaus. A ida para o local dá-se somente por via fluvial, tendo que pegar um barquinho na Marina do David no bairro Ponta Negra, com tempo aproximado de 25 minutos.



Figura 15: localização  
Fonte: folheto de divulgação do museu - SEC

Nos dois primeiros anos, o museu tinha a participação do Navio Justo Chermont, com visitas agendadas três vezes por semana e muitas vezes com teatralização de diversos atores e figurantes representando a época da *belle époque*.

Na época da vazante, o Navio-Museu Justo Chermont não chega até o igarapé São João e, dependendo da intensidade da vazante, por algum período não chega nenhum tipo de embarcação, nem mesmo as pequenas canoas a remo, ficando assim impossível desembarcarem diretamente no museu. Neste caso, atravessando a Vila de Fátima, até chegar aos fundos do museu pela trilha das seringueiras (CRUZ, 2007, p. 50).

O percurso da visita guiada está dividido em treze partes de um roteiro que explica o processo técnico, social e econômico de como funcionava um seringal na época do Ciclo da Borracha. O público começa a visita já no desembarque, no trapiche seguindo para o casarão do seringalista, onde há vários móveis e objetos de época. O percurso prossegue no barracão de aviamento, uma espécie de comércio local no qual os seringueiros entregavam as peladas da borracha e adquiriam os produtos manufaturados. Depois, segue-se à capela dedicada a Nossa Senhora da Conceição e, logo em frente, à casa do banho das mulheres. O próximo



passo é a trilha das seringueiras, nesse momento pode-se conhecer a técnica de extração ao processo de coleta do látex. Esta mesma trilha conduz ao tapiri de defumação da borracha (ou casa de defumação), onde são confeccionadas as peles. A visita continua à casa do seringueiro, depois ao cemitério cenográfico. Em seguida, retorna à sede do seringal, com passagem pela estrebaria, na casa de farinha e finalizando no barracão dos seringueiros.

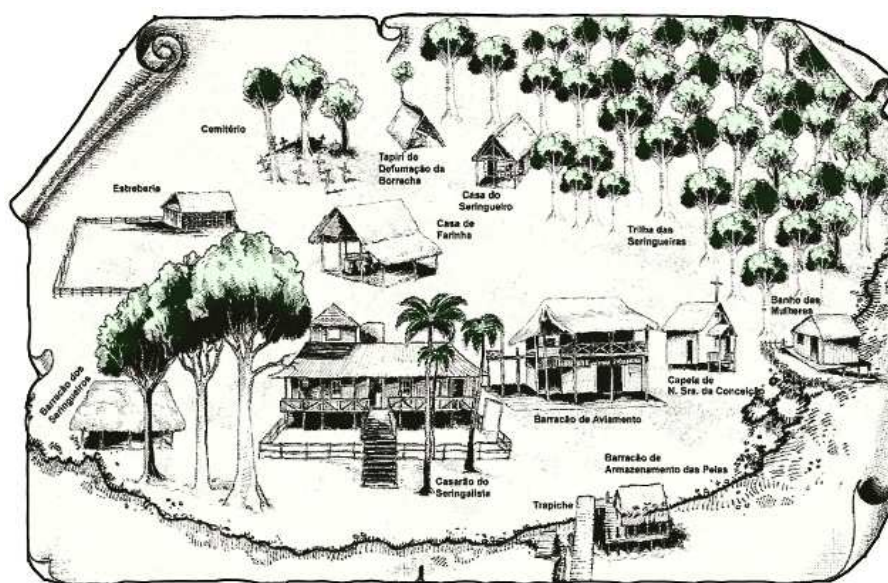


Figura 16: croqui do roteiro de visitação  
Fonte: SEC/ melhorias da imagem atribuída a Carlos Celes.

As sazonalidades do Rio Negro e de seus afluentes influenciam na visitação e na administração. Em 2002 teve o maior fluxo de visitação, momento que o Navio Justo Chermont fazia duas viagens semanais. Em 2005 houve a maior vazante, dificultando os trabalhos do museu, ou seja, o fluxo de visitantes depende do ciclo das águas. A falta de transporte regular, as férias escolares e uma política de divulgação diferenciada também influenciam no fluxo de visitação (CRUZ, 2007).



Figura 17: montagem de fotos do museu  
Fonte: trabalho de campo, 2010.

O Estado oficialmente divulga o Museu do Seringal como ecomuseu. Para pensar melhor essa tipologia de museu é necessário fazer um breve balanço do termo e seus desdobramentos.

O antropólogo francês Georges Henri Rivière foi o grande propagador do ecomuseu no século XX, inspirado na fórmula dos museus ao ar livre (ou museu a céu aberto ou museu sítio) que já existia desde 1891. Inicialmente, a ideia desse tipo de museu visava a valorização da arquitetura rural francesa e só depois, em 1969, Rivière conseguiu inaugurar um museu ao ar livre, trabalhando patrimônio natural e cultural dentro de um programa antropológico. Rivière desenvolveu muitos trabalhos em torno dos parques regionais franceses, que posteriormente deu o nome de ecomuseus “como museus do tempo e do espaço” (BARBUY, 1993, p. 215).

Segundo Maria Helena Martins (2004), a palavra ecologia é criação do biólogo alemão Haeckel em 1878 para designar “o estudo das relações entre organismos vivos e o meio ambiente”, já a palavra ecomuseu é formalizada por Rivière como o museu do homem e do seu meio ambiente, o museu que a comunidade cria como meio de auto-reconhecimento, assistida por uma equipe técnica. Um dos princípios fundamentais é sua relação com o meio natural e cultural que o rodeia, devendo refletir o seu desenvolvimento, tendo um caráter regional.

Para Rivière (1980), um ecomuseu é:

- um *instrumento* concebido, desenvolvido e explorado em conjunto por uma agência de poder e por uma população;
- um *espelho*, onde esta população se reflete, para reconhecer-se;
- uma *expressão do homem e da natureza*;
- uma *expressão do tempo*, como instrumento desempenhando um papel ligado à informação e à análise crítica;
- uma *interpretação do espaço*. De espaços privilegiados, dos locais de parada e dos caminhos do homem;
- um *laboratório*, na medida em que contribui para o estudo histórico e contemporâneo desta população e do seu meio e favorece a formação de especialistas nestas áreas de estudo, em cooperação com as organizações externas de pesquisa;
- um *conservatório*, na medida em que auxilia a preservação e a valorização do patrimônio natural e cultural desta população;
- uma *escola*, na medida em que associa esta população a suas ações de estudo e de proteção, auxiliando o processo de compreensão de seu próprio futuro.

Em vários países o ecomuseu é conhecido por outras denominações, tais como: museu etnológico, centro de cultura industrial, centro de interpretação, museu-parque, museu artesanal, museu território ou museu regional, museu de sociedade, museu comunitário e os próprios museus ao ar livre, estes considerados antecessores diretos do ecomuseu (MARTINS, 2004).

Martins (2004) salienta que os primeiros parques regionais e ecomuseus não surgiram informalmente e sim como consequência de uma política oficial, mesmo que tenham sido

divulgados como nascidos da vontade de uma comunidade. Até hoje a maior parte dos ecomuseus é organizada dentro de programas oficiais, seja do nível a nacional, regional ou local. Para a autora, ainda há uma problemática desses museus: o limite entre o caráter revolucionário ou conservador da construção de identidades culturais.

Houve uma espécie de fórmula ideal, proposta por Rivière – e dificilmente aplicada na íntegra – em que os ecomuseus seriam conduzidos pela ação conjunta e solidária de três comitês: o de gestão (administradores municipais ou regionais), o de usuários (membros da comunidade envolvida) e o científico (acadêmicos pertencentes aos quadros de universidades próximas, estudiosos de questões implicadas na proposta do ecomuseu) (BARBUY, 1993, p. 225).

O Museu do Seringal é resultado de um projeto cinematográfico, no qual o Estado se apropriou do espaço para transformar em ecomuseu. A comunidade pouco participou de sua criação e pouco participa de sua gestão. Alguns dos poucos funcionários moram nas comunidades próximas e trabalham como guias ou na manutenção, mas sua direção é exclusiva do poder público, sendo a gerente e três seguranças da cidade de Manaus. O museu é o único da SEC que há o pagamento para o seu acesso, de cinco reais, para a manutenção do museu.

### **3.2.6 - Museu de Arqueologia**

O Museu de Arqueologia foi criado em março de 2009, no Palacete Provincial que abriga quase todos os museus da Secretaria de Estado de Cultura (SEC), exceto o Ecomuseu do Seringal Vila Paraíso e o Museu Casa Eduardo Ribeiro criado em 2010.

No projeto original do Palacete Provincial já estava previsto os cinco museus e outros serviços, ou seja, a mudança de local dos museus de Numismática, Pinacoteca e MISAM,

reinaugurar o Museu Tiradentes e criar o Museu de Arqueologia. Pode-se perceber nessa junção de vários museus uma medida estratégica para o aumento do público, turismo cultural e melhoria de espaço para os museus já existentes, num prédio histórico de localização privilegiada no Centro de Manaus.

O acervo arqueológico foi adquirido pelo Estado e está em exposição com o objetivo pedagógico de informação e orientação sobre o valor deste patrimônio (BRAGA, 2009, p.87)

36

A exposição de longa duração inaugural se chama “Registros Arqueológicos: por que preservar?”, retratando a questão arqueológica na Amazônia, região que foi densamente ocupada no período pré-colombiano por povos indígenas, sendo os vestígios arqueológicos documentos da cultura material a ser estudada. A exposição demonstra o valor dos sítios arqueológicos, a necessidade de sua preservação, retratando a intervenção humana, seja de forma técnico-científica pelo arqueólogo ou pela forma como foi manipulada pelo homem. O acervo em exposição foi cedido pelo Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas (IGHA), cujos vestígios são procedentes das regiões de Balbina, Urucurituba e Manaus.



Figura 18: Exposição “Registros Arqueológicos: por que preservar?”  
Fonte: Romen Koynov, 2009 (acervo – SEC)

<sup>36</sup> No livro Palacete Provincial (2009), Robério Braga escreveu sobre o museu como Sala de Arqueologia, porém em todos os documentos cedidos pela SEC há o nome oficial de museu e não sala de exposição.

O roteiro de exposição apresenta-se através de painéis e a recriação de sítios arqueológicos: o trabalho do arqueólogo, as técnicas do trabalho de campo da arqueologia, os saques, comércio clandestino, desconhecimento do valor do patrimônio arqueológico, que vem sendo destruído nos sítios arqueológicos da Amazônia Brasileira, na maioria das vezes sem possibilitar a coleta, o estudo e a conservação da memória dos povos pré-colombianos. A visitação é guiada, passando por todas as etapas da exposição: mostra o trabalho do arqueólogo, depois passando pela Estatueta Antropozoomorfa Tapajônica, principal peça na exposição e, por fim, a degradação dos vestígios pelo homem e a sensibilização da importância patrimonial.

Ainda há o Laboratório de Arqueologia Alfredo Mendonça Furtado, com o objetivo de dar tratamento arqueológico e pesquisa dos materiais recolhidos no Amazonas, dar suporte ao Museu de Arqueologia e manter a reserva técnica composta por acervo diverso encontrado no Amazonas e material arqueológico encontrado na Igreja da Matriz Nossa Senhora da Conceição (BRAGA, 2009, p.88-89).

<b>ANO</b>	<b>PÚBLICO</b>
2009	63.727 no museu
2009	8.653 no laboratório de arqueologia

Quadro 7  
Fonte: SEC

Nas visitas realizadas ao Museu de Arqueologia não são visíveis as características de um museu como os outros museus da SEC. O espaço de exposição é pequeno, a suposta reserva técnica do museu fica no Laboratório de Arqueologia, e este parece outra seção de exposição do Palacete Provincial já que o laboratório tem nome próprio e fica no subsolo do prédio. Essa visão também é partilhada por um arqueólogo brasileiro que desenvolve trabalhos de pesquisa na Amazônia:

O Palacete Provincial é um prédio maravilhoso com uma localização excelente, mas ele não é um museu. Ele é de fato um conjunto de exposições. Museus são, ou deveriam ser, estruturas vivas, dinâmicas, onde pesquisa, guarda, curadoria e exposição devem estar integradas. No caso em questão (Museu de Arqueologia) temos uma reserva técnica “de mentira”, que não tem condições de receber novas coleções. A exposição é interessante, mas limitada, no sentido de que poderia ser bem mais ambiciosa, dada a riqueza arqueológica do Amazonas. É uma pena. Creio que perdemos todos uma chance, e o jeito é continuar lutando para que tenhamos um museu decente de arqueologia em Manaus (anônimo, Dr. em Arqueologia).

### 3.2.7 - Museu Casa Eduardo Ribeiro

Segundo material de divulgação do museu, a casa foi a última moradia do ex-governador Eduardo Gonçalves Ribeiro<sup>37</sup>, no período de 1890 a 1900, na Rua José Raimundo Clemente do antigo Bairro São José (atual Centro de Manaus). Depois foi residência da família do engenheiro Bretislau de Castro, entre os anos de 1907 a 1961, que deu o nome da família ao palacete por mais de 50 anos. Tempos depois o prédio foi vendido à União e transformado numa instituição de serviços de saúde pública.

Os dados históricos apontam que a moradia do Eduardo Ribeiro foi somente sua chácara<sup>38</sup>, pois não há iconografia e nem documentos que provem seu endereço em outra localização. Também não há precisão quanto à data de construção do palacete, para isso necessitaria uma investigação específica, pois nem sempre os anos que aparecem nas cartelas de casas antigas comprovam a real data<sup>39</sup>. Tais dados entram em contradição com o material

---

<sup>37</sup> Governador do Amazonas entre os anos de 1892 a 1896. Eduardo Ribeiro realizou transformações urbanísticas e arquitetônicas na cidade de Manaus no período do apogeu do Ciclo da Borracha, incluindo a construção do Teatro Amazonas e o Palácio da Justiça.

<sup>38</sup> Hoje o lugar é o Centro Psiquiátrico Eduardo Ribeiro, localizado na Avenida Constantino Nery.

<sup>39</sup> Afirmação fornecida pelo historiador Otoni Mesquita na banca de defesa no dia 15 de março de 2011. No dia 24 de março, o respectivo professor concedeu uma entrevista relatando a ausência de dados históricos que provem que a casa era do ex-governador Eduardo Ribeiro.

de divulgação do Estado, especialmente quando afirma que o Palacete foi a “última moradia” do ex-governador.



Figura 19: prédio, provavelmente, no começo do século XX

Fonte: foto retirada do blog:

<http://jmartinsrocha.blogspot.com/2010/03/museucasa-de-eduardo-ribeiro.html>

A foto acima pode ser encontrada no livro *Negritude e Modernidade: a trajetória de Eduardo Ribeiro* de Mário Ypiranga Monteiro (1990) como propriedade do barão de São Leonardo: “O prédio, consoante ilustração, seria colonial e de propriedade do barão de São Leonardo” (p.96). Também pode ser encontrada no *Anuário de Manaus (1913-1914)* como “propriedade e residência do Engenheiro Brestisláo Castro”. São duas referências que não demonstram ser casa de Eduardo Ribeiro.

O prédio foi cedido pela União em 2002, por meio de comodato, ao governo do Estado, pela portaria n. 168 de 24 de abril de 2002 do Ministro de Estado do Planejamento, Orçamento e Gestão, com o objetivo de criar uma casa-museu da Secretaria de Estado de Cultura, incluindo a implantação de um museu digital da memória da medicina do Amazonas.

O museu foi inaugurado no dia 18 de março de 2010 como Museu Casa Eduardo Ribeiro – Palacete Bretislau de Castro – Academia Amazonense de Medicina e memória da



medicina do Amazonas. O espaço está caracterizado com objetos e mobília de época e exposições virtuais, acolhe ainda no andar térreo a sede da Academia Amazonense de Medicina e o Museu Virtual da Memória da Medicina.



Figura 20: inauguração no dia 18 de março de 2010  
Fonte: Rila Arruda, 2010.

Segundo informações da SEC, foi realizado um inventário de todos os pertences do Eduardo Ribeiro a partir de um arrolamento de bens do ex-governador datado de 1900 e no edital de leilão em ata pública de móveis originais. Os objetos que reproduzem a época foram encontrados em antiquários de São Paulo e do Rio de Janeiro, não sendo do ex-governador. O trabalho de restauração começou em 2004 com a restauradora Judeth da Costa, com o intuito montar uma “casa em homenagem” ao Eduardo Ribeiro.

Há amostras da pintura original em alguns cômodos. O acervo consiste em móveis e utensílios domésticos, objetos de uso pessoal, instrumentos de trabalho, vestuários e uma reprodução de uma charrete, todos típicos do final do século XIX e começo do século XX. Ainda há o acervo textual da vida profissional (mensagens, relatórios e fotos) do Eduardo Ribeiro, além de engenheiro, como jornalista, militar e político. Os documentos sobre a

família Bretislau de Castro também compõem o acervo da casa-museu, e o acervo da história da medicina compõe o museu digital no pavimento térreo.



Figura 21: por dentro e por fora da casa  
Fonte: Rila Arruda, 2010

Para Shirlene Oliveira (2007), o projeto da casa-museu fundamenta-se em dois eixos: no valor do próprio objeto da casa (história Eduardo Ribeiro em si) e no valor da casa-museu para a cidade e os cidadãos. A edificação possui as seguintes características: valorização dos jardins, preocupação com ventilação e iluminação. A casa tem dois pavimentos e um porão (ou pavimento térreo). Portanto, o perfil da casa a ser constituído como museu está ligado à localização e estrutura funcional, constituição do acervo de época e foco na memória a ser representada.

No primeiro mês de aberto houve a visitação de 707 pessoas, sendo que os moradores da cidade constituíram o perfil da maioria do público. Em alguns dias da semana há concertos e determinadas apresentações fora e dentro do museu, com o objetivo de atrair mais o público e desenvolver outras atividades culturais paralelas à exposição da casa.

O governo do Amazonas, através da SEC, investiu cerca de R\$ 2 milhões no trabalho de revitalização, aquisição de acervo e equipamentos. Dentro do museu é visível a diversidade de objetos de época, mas ao mesmo tempo é passada a ideia de que os móveis, utensílios e objetos de decoração se remetem de fato ao período de vivência do Eduardo Ribeiro. Sabe-se que não há documentação e iconografia que provem que a casa foi do ex-governador, e que todo o acervo foi comprado em variados antiquários, logo é uma falsa memória e não um espaço como uma real casa-museu, mesmo que seja uma “homenagem ao Eduardo Ribeiro”.

### **3.3 - Prefeitura de Manaus: política da omissão**

No período de análise que compreende a pesquisa (1997-2010) só houve uma política de museu por parte do poder público municipal, o contrato de comodato com a Fundação Joaquim Nabuco para a administração do Museu do Homem do Norte. Antes disto, não encontrei evidências de museus criados pela Prefeitura de Manaus, dada a dificuldade de conseguir referências e dados precisos, e ausência de informações por parte da Fundação ManausCult, atual responsável pela política pública de cultura municipal. Sabe-se que a próxima tentativa de política museal a ser implantada vai ser a criação do Museu da Cidade no prédio do Paço da Liberdade, que se encontra no momento em processo de revitalização por parte de outro órgão do município e não da ManausCult.

O Museu do Homem do Norte ficou a cargo da Prefeitura entre os anos de 2006 a 2009, tempo contado também pelos períodos que o Museu esteve fechado em alguns momentos. Após o fim do contrato de comodato, a ManausCut não pronunciou oficialmente se ainda vai ser responsável pela administração do museu, enquanto isso o prédio continua fechado para a visitação, também sem museólogo responsável e destino de sua gestão.

### **3.3.1. Trajetória do Museu do Homem do Norte**

Em 1975, a Fundação Joaquim Nabuco criou em Recife (PE) o Museu do Homem do Nordeste, com ideais de museu antropológico e didático, numa síntese da vida do homem, inspirado nas obras do sociólogo e antropólogo Gilberto Freyre.

A Fundação Joaquim Nabuco é um instituto criado a partir da visão sócio-cultural, numa perspectiva historicista de pesquisas sociais nos campos da ciência e da cultura para o Norte e Nordeste do Brasil. O objetivo principal da instituição era de pesquisar e estimular manifestações culturais regionais, promovendo a documentação e a museologia. A fundação, na época, era vinculada ao Ministério da Educação e Desporto.

No ano de 1983 começou o processo de implementação do museu etnográfico Museu do Homem do Norte, inaugurado em 13 de março de 1985 na cidade de Manaus. O projeto era a criação de um museu que pudesse refletir a cultura do homem do norte à maneira do então já existente em Recife, o Museu do Homem do Nordeste. Segundo Lúcia Gaspar, na época da sua criação o museu era ligado à Coordenadoria da Amazônia – COAMA, da Fundação Joaquim Nabuco. Depois a Coordenadoria foi transformada em Superintendência Regional da Amazônia – SUFRAMA e por fim, em Instituto de Estudos Sobre a Amazônia – IESAM.



Figura 22: primeira sede na Avenida 7 de setembro  
Fonte: Rila Arruda, 2010

Segundo Maria Fernanda de Oliveira (2008), o museu começou a ser moldado quando da segunda coordenadoria, sob a responsabilidade do Robério Braga no início da década de 80, que foi alcançado por termo de comodato o primeiro prédio da prefeitura de Manaus. Não só o museu, mas também a própria COAMA, passou a executar suas atividades neste prédio, uma edificação de época localizada na Avenida 7 setembro no Centro, que abrigava anteriormente o Corpo de Bombeiros de Manaus.

Em 13 de março de 1985 foi inaugurado o Museu do Homem do Norte sob a responsabilidade da museóloga Veralúcia Ferreira de Souza que se baseando em anteprojeto elaborado pelo Departamento de Museologia do Recife e fazendo as necessárias adaptações, haja vista as peculiaridades da região Norte, percorreu diversos estados e municípios da região (a partir de Manaus) à procura de acervo; trabalho árduo que muito contribuiu para a formação do ideal e da real proposta do Museu. Assim o Museu foi organizado em segmentos para facilitar a compreensão do visitante desta rica diversidade humana e cultural encontrada na região (indígenas, seringueiros, quilombolas, pescadores, etc.) (OLIVEIRA, 2008).

Para a sua criação, também contou com o apoio de empresas privadas, da Universidade Federal do Amazonas - UFAM, do Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia - INPA, da Superintendência de Desenvolvimento da Amazônia - SUDAM, e do governo do Estado.

Para Lúcia Gaspar, o trabalho de coleta e aquisição de acervo iniciou-se por Manaus, onde foram adquiridas peças através de doações, permuta e compra, estendendo-se por outros estados da região e pelo interior do Amazonas, em localidades ribeirinhas e feiras livres.

Houve bastante cooperação de empresas locais que contribuíram com o transporte aéreo e ajuda na pesquisa de campo, como, por exemplo, a Látex Beneficiamento de Borracha, no município de Lábrea, onde foi possível que Veralúcia conhecesse os seringais nativos e os de cultivo, e fizesse um levantamento com os seringueiros, acompanhando todo o processo de produção da borracha. As peças adquiridas foram doadas pela empresa. A pesquisadora também realizou contatos com tribos indígenas, como a Sateré-Maué, quando conseguiu trocar uma raiz de “miraitã”, considerada afrodisíaca, por uma camiseta que estava vestindo na hora (GASPAR, sem ano).

O acervo do museu foi constituído: por produtos regionais, como o guaraná, a borracha, a castanha, a juta, a madeira; por uma casa de farinha; e por setores regionais de mineração, pesca, alimentação, medicina popular, artesanato, arte popular e folclore. Também foi incorporada a coleção etnográfica de Noel Nutels, médico e sanitarista que se dedicou à questão da saúde indígena no Parque do Xingu. Já com o Museu inaugurado, foi incorporado, em regime de comodato, a coleção indígena da FUNAI, composta por peças representativas dos diversos povos indígenas da região Norte (GASPAR, sem ano).

Segundo Vasconcellos (2007), no acervo há uma heterogeneidade de peças representativas da cultura cabocla e indígena que juntas retratam a vida sócio-econômica-cultural dos povos amazônicos. Ela informa que a Coleção Noel Nutels, por ocasião de sua aquisição pela Fundação Joaquim Nabuco e dada a sua importância para compreensão das etnias representadas através das suas peças, foi almejada até mesmo por instituição internacional. Coleção esta composta por artefatos domésticos e de ritual, como cestarias, cerâmicas, adornos corporais e máscaras e objetos de rituais que possibilitam o estudo e o entendimento dos índios Karajá, Waurá, Txuchaman, Juruna, Urubucaipó, Sateré-Mawé, entre outros povos. As outras peças indígenas encontradas no acervo são dos Tikuna, Tukano, Wai-

Wai, Yanonami e Waimiri-Atroari, como fragmentos arqueológicos, bolo de índio, pontas de lança e machados.

No ano de 1994, assumiu as atividades de museologia no lugar de Veralúcia, a museóloga Regina Lúcia de Souza Vasconcellos, que permaneceu até o ano de 2009. Nessa gestão, além de desenvolver as atividades de preservação, estudo e documentação do acervo, voltou-se também para o desenvolvimento de ações que apontassem o papel social do Museu do Homem do Norte na região e especialmente na cidade de Manaus. Assim, gradativamente, intensificou as atividades educativas visando a contribuição do museu na formação de cidadania, realização de exposições temporárias e itinerante, revitalização da biblioteca, organização de palestras, oficinas, seção de vídeos educativos, lançamentos de livros entre outras atividades.

Em 2003, por motivos de mudanças na estrutura organizacional da Fundação, ficou restrito sua atuação na região Nordeste, desta maneira, o então IESAM foi extinto e o museu passou a ser subordinado ao Museu do Homem do Nordeste, da Diretoria de Documentação na Sede da Fundação Joaquim Nabuco até que fosse pensado qual o destino que dariam ao Museu Homem do Norte.

Em julho de 2006, por contrato de comodato, a administração do museu foi repassada à Prefeitura de Manaus, através da Secretaria Municipal de Cultura (SEMC), responsável na época pela política municipal de cultura. No entanto, objetivando obras no prédio, o museu foi fechado no dia 14 novembro de 2006, permanecendo assim, até 15 maio de 2008, quando então foi reinaugurado em novo endereço, num prédio histórico reformado e alugado pela prefeitura, ainda no centro de Manaus.



Figura 23: prédio na Rua Quintino Bocaiúva  
Fonte: Rila Arruda, 2010

O acervo consiste em aproximadamente 2.000 mil peças que retratam o homem do norte em suas diversas manifestações materiais e simbólicas. Além do acervo museológico, o museu ainda possui uma pequena biblioteca especializada em assuntos etnográficos, históricos e geográficos da Amazônia e de uma pequena literatura da região nordeste do Brasil. Tal acervo veio se estruturando ao longo de sua história por meio de compra, comodato e doações de visitantes, pesquisadores e funcionários.

Segundo Regina Vasconcellos (2007), o museu tinha um público eclético, com média de cinco mil visitantes por ano, sendo o público jovem, principalmente estudantes de escolas e turistas estrangeiros em sua maioria. Ainda para Vasconcellos, o museu, por muito tempo, era o único representativo da cultura amazônica em toda sua dimensão, sendo citado nos principais guias turísticos internacionais.





Figura 24: exposição 2008/2009  
Fonte: acervo de Regina Vasconcellos

No começo do ano de 2009, já na gestão do novo prefeito, por carência de equipe de trabalho e por dificuldades econômicas, de segurança e principalmente administrativas, o museu inicialmente foi fechado. Depois de um tempo, reaberto ao público com horário de atendimento reduzido, até que encerrou completamente suas atividades, por volta do começo do segundo semestre do respectivo ano, apesar do contrato de comodato ainda estar em vigor. Em julho de 2010, o referido contrato expirou, não havendo interesse de prorrogação por parte da ManausCut e nem da Fundação Joaquim Nabuco.

O museu esteve por muito tempo aberto às escolas, às instituições e ao público em geral até o seu processo de desestruturação. Até o presente momento encontra-se fechado e sem destino de sua gestão, pois o contrato de comodato acabou e a prefeitura ainda não apresentou proposta para dar continuidade, ou seja, novamente um museu torna-se alvo de “joguete de politicagem”, já dizia Joaquim Campos Porto em 1891.

### **3.4- Considerações acerca da política museal**

O começo da política museal no Estado se dá no período da *belle époque* amazônica com a criação do Museu Botânico do Amazonas em 1883, porém extinto em 1890, sendo seu surgimento de iniciativa da Princesa Isabel, ou seja, uma política imperial para o Amazonas, não uma iniciativa da política local. Depois só há iniciativa por parte do Estado na criação do Museu de Numismática Bernardo Ramos em 1900.

A partir de 2000, há um crescimento contínuo no investimento em museus por parte do Estado para a capital e visível ausência no interior do Amazonas. A política está centralizada no resgate histórico, tanto de edificação como do próprio acervo adquirido, na construção de lugares de memória, busca de uma identidade amazônica, ou seja, como uma instância de afirmação de uma identidade regional, esquecendo-se, deste modo, das múltiplas identidades, por exemplo, na não existência de um museu etnográfico.

Em todos os sete museus sob domínio da SEC não há a presença de produção científica e muito menos uma revista especializada. O Estado tem investido em museus, mas foca muito na difusão, especificamente no aumento do número de visitantes e muitas vezes se preocupando somente com o turismo cultural, esquecendo-se da importância da pesquisa científica e de uma política voltada à formação e incentivo de público amazonense.

Por parte do poder público municipal de Manaus só houve uma tentativa de política de museu, o contrato de comodato com a Fundação Joaquim Nabuco para a administração do Museu do Homem do Norte, entre os anos de 2006 a 2009. Após o fim do contrato de comodato, a ManausCut não mostrou interesse pelo museu, demonstrando assim sua política da omissão.

## Capítulo 4:

### Os agentes sociais do campo museal

“A frequência a museus depende estreitamente do nível de instrução” (Pierre Bourdieu).

“Cada agente tem sua visão idiossincrática do mundo, visão que ele pretende impor, sendo o insulto, por exemplo, uma forma de exercício selvagem do poder simbólico” (Pierre Bourdieu).

Neste capítulo é apresentada uma breve análise das relações sociais entre os agentes do campo museal, tendo como modelo teórico central a abordagem de Pierre Bourdieu por meio das suas principais categorias de análise: campo social, capital cultural e *habitus*. Categorias estas que ajudaram a compreender o universo do objeto da pesquisa ao situarmos o campo e como seus agentes sociais possuem relação direta com suas preferências estéticas e aquisições culturais (capital cultural).

Na última etapa do trabalho de campo, foi realizada a aplicação de entrevistas do tipo mista, ou seja, com perguntas abertas e fechadas, com gestores culturais autorizados pela Secretaria de Estado de Cultura (SEC), com a intenção de perceber sua inserção na política museal e o seu papel museológico e com uma pequena amostra do público que frequenta os museus (dois visitantes em cada museu) para analisar suas práticas culturais e também sua percepção em relação à política museal. Foram cedidos pela SEC gráficos do público entre os anos de 2000 e 2009, com esta amostra quantitativa de visitação é que embasamos nossa análise qualitativa.

Segundo Bourdieu (2003), a relação de pesquisa é uma relação que exerce efeitos sobre os resultados obtidos. Para isso, a relação que se estabelece na entrevista entre o pesquisador e seu informante, deve tentar conhecer esses efeitos. Para empreender tal análise,

o sociólogo não pode reproduzir o ponto de vista de seu objeto, mas constituí-lo como tal e situá-lo no espaço social. Assim, transcrever as entrevistas é necessariamente escrever em um sentido de reescrever, ou seja, é um trabalho de tradução e interpretação, onde o pesquisador objetiva a si mesmo para compreender o pesquisado.

#### **4.1. O modelo teórico-metodológico**

Pierre Bourdieu tornou-se, antes mesmo de sua morte em 2002, um dos autores mais lidos no campo das ciências sociais. Suas obras tratam das diversas relações sociais, trazendo à tona o que comumente procura-se encobrir, pois, para ele, a sociedade é um constante “campo de batalha”. A evolução de seus estudos se confunde com o seu crescimento. Bourdieu utilizou-se, muitas vezes, de suas próprias experiências para construir suas teorias e suas ideias acerca do mundo em que se encontrava. Os clássicos da sociologia estão sempre presentes em suas obras, principalmente nas influências teóricas: tais como os conceitos de estrutura (Émile Durkheim), conflito (Karl Marx) e sentido (Max Weber).

A problemática central de Bourdieu assenta-se sobre a questão da mediação entre o agente social e a sociedade, partindo das influências significativas das correntes do positivismo e estruturalismo, que são tendências objetivistas, e das correntes do interacionismo simbólico e etnometodologia, que são epistemologias fenomenológicas.

A fenomenologia, ou subjetivismo, liga-se, por sua vez, à experiência primeira do indivíduo, quanto ao estruturalismo, ou objetivismo, diz respeito às relações objetivas que estruturam as práticas individuais. Sendo assim, junto com o conhecimento praxiológico, o mundo social pode ser entendido por esses três modos de conhecimento (BOURDIEU, 1983).

A crítica de Bourdieu em relação à fenomenologia acentua-se na centralização do subjetivismo em suas análises, que não leva em conta as estruturas objetivas e negligencia a

posição do indivíduo no espaço social. Mas, ao mesmo tempo, o autor também critica o estruturalismo por dar somente ênfase às estruturas sociais. Como se pode perceber nessa passagem:

Assim, a busca de formas invariantes de percepção ou de construção da realidade social mascara diversas coisas: primeiro, que essa construção não é operada num vazio social, mas está submetida a coações estruturais; segundo, que as estruturas estruturantes, as estruturas cognitivas, também são socialmente estruturadas, porque têm uma gênese social; terceiro, que a construção da realidade social não é somente um empreendimento individual, podendo também tornar-se um empreendimento coletivo. Mas a chamada visão microsociológica esquece muitas outras coisas: como acontece quando se quer olhar de muito perto, a árvore esconde a floresta; e, sobretudo, por não se ter constituído o espaço, não se tem nenhuma chance de ver de onde se está vendo o que se vê (Bourdieu, 2004, p.158).

Bourdieu define seu trabalho como *construtivismo estruturalista*, ou seja, opera uma junção entre objetivismo e subjetivismo. No estruturalismo existem estruturas objetivas independentes da consciência dos agentes sociais. No construtivismo há uma gênese social dos esquemas de percepção, pensamento e ação que são constitutivos do que Bourdieu chama de *habitus*, por um lado, e das estruturas sociais, por outro, que são os campos e grupos sociais. Bourdieu ressalta que o espaço social é construído pelo analista e que esse espaço social deve levar em conta a objetividade e a subjetividade.

Dentro do espaço social mais abrangente, é possível identificar a existência de diversos campos sociais específicos (campo científico, político, cultural, econômico, jurídico, religioso). Dentro desses campos sociais, entendidos como microcosmos sociais, por sua vez, há capitais específicos (capital cultural, capital político, capital econômico) em torno dos quais se desencadeia uma disputa interna pela predominância de determinadas visões (poder simbólico). Pode-se esquadrihar o espaço social abrangente como cingido entre um polo dominante e outro dominado conforme a distribuição desigual do *quantum* de poder.

Bourdieu define o *habitus* como sistema de disposições duráveis, ou seja, uma gênese social dos esquemas de percepção, ação e pensamento, sendo as estruturas sociais de nossa subjetividade que se constituem inicialmente por meio de nossas experiências primeiras (*habitus* primário) e, depois, de nossa vida adulta (*habitus* secundário). Sendo também a maneira como as estruturas sociais se inserem na vida dos agentes sociais pela interiorização da exterioridade. O *habitus* traduz estilos de vida, julgamentos políticos, morais e estéticos, sendo também um meio de ação para criar ou desenvolver estratégias individuais ou coletivas.

<b><u>Noção de <i>habitus</i>:</u></b>
- estrutura estruturada estruturante;
- sistemas de disposições duráveis;
- matriz de percepção de apreciações e ações;
- <i>habitus</i> individuais e <i>habitus</i> de grupo ou de classe;
- <i>habitus</i> primário e <i>habitus</i> secundário;
- depositado em cada agente pela educação;
- produz práticas individuais e coletivas;
- mediação entre objetivismo e subjetivismo;

Quadro 8

Os campos sociais, para Bourdieu (2004), são estruturas sociais visíveis na sociedade, como micro espaços onde há normas e regras que influenciam a interação entre os diferentes agentes sociais. São esferas que se autonomizaram com o decorrer da história. Qualquer campo social é um campo de forças (relação entre dominantes e dominados) e, ao mesmo tempo, um campo de lutas (os agentes se confrontam entre si para conservar ou transformar), sendo marcado por relações de concorrência entre seus agentes. Cada campo constitui uma

exteriorização da interiorização, pois os agentes tanto recebem a ação do interior e do exterior, quanto agem livremente. Os agentes sociais podem naturalizar os mecanismos sociais que produzem o que é “legítimo” ou “ilegítimo”, “erudito” ou “popular”, ou seja, tudo aquilo que é sempre fruto de uma disputa ou embate.

Bourdieu e Alain Darbel, na obra *Amor pela arte; os museus de arte na Europa e seu público* (2007), fazem a primeira análise sistemática, quantitativa e qualitativa, do público de museus de arte europeus (França, Holanda, Grécia e Polônia) publicada na forma de livro em 1969. Nessa análise eles confrontam o caráter social e de escolaridade dos visitantes, mostrando como os museus deveriam ser considerados detentores de capital cultural disputado entre a população e como o capital simbólico pode ser utilizado por agentes sociais para se afirmarem de forma privilegiada na hierarquia social.

O capital cultural, para Bourdieu, seriam os saberes e conhecimentos reconhecidos, aparecendo de três formas diferentes: como estado *incorporado* sob a forma de disposições duráveis do organismo, ou entendido também como *habitus* cultural (socialização prolongada); como estado *institucionalizado*, ou seja, diplomas e títulos de diferenciação entre os agentes sociais; e na forma *objetivada*, ou seja, com os bens culturais adquiridos – quadros, livros, monumentos, instrumentos, máquinas e outros, sendo transmissível em sua materialidade. Não esquecendo que ainda há o capital simbólico (chamado também de prestígio ou honra) como fator de entendimento da posição de privilégio e não-privilégio de um grupo ou indivíduo, definida de acordo com o volume e a composição de um ou mais capitais adquiridos ao longo de suas trajetórias sociais (BOURDIEU, 2007c).

## 4.2 - O público visitante

Não há um número significativo de estudos científicos sobre o público de museus no Brasil, apesar de existirem muitos trabalhos a nível internacional. Os primeiros a fazerem um estudo sistemático do público dos museus de arte na Europa foram Bourdieu e Darbel, como acima mencionado. Segundo Adriana Almeida (2005, p.45), a primeira pesquisa no Brasil foi desenvolvida por Cristina M. de Sousa e Silva, na sua dissertação de mestrado intitulada *Pesquisa de público em museus e instituições abertas à visitação: fundamentos e metodologias*, na Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1989.

Todos os museus públicos estaduais do Amazonas estão localizados na capital, Manaus, que está localizada no nordeste do Amazonas e que possui uma população aproximada de 1.802.525 habitantes, sendo a sétima cidade mais populosa do Brasil (IBGE, 2010). Manaus, além de centro econômico, concentra 90% da população do Estado, sendo a maior cidade de toda a Amazônia Internacional (ou Região Pan-Amazônica).

Abaixo temos o gráfico do número do público visitante nos museus da SEC de 2000 a 2009. Para uma análise mais detalhada do público geral<sup>40</sup>, com a ajuda de instrumentos gráficos e entrevistas que abarcassem um resultado quantitativo mais substancial, seria necessário um longo e minucioso trabalho, que não foi aqui nossa pretensão. Este capítulo pretende expor apenas uma breve análise mais voltada à discussão das práticas culturais e percepções em relação à política museal dos entrevistados. É imprescindível, no entanto, fazer uso do gráfico do público geral em função do aumento exorbitante do público frequentador dos museus na cidade de Manaus, calculado um aumento de mais de vinte vezes

---

<sup>40</sup> Segundo uma pesquisa divulgada em 2010 sobre a percepção da população em relação aos serviços prestados pelo Estado do Sistema de Indicadores de Percepção Social (SIPS) do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), cerca de 70% da população brasileira nunca foram a museus ou a centros culturais.



em relação aos anos anteriores, em decorrência da mudança de prédio e junção de quase todos os museus no mesmo espaço, fato este que se concretizou em 2009, na edificação denominada de Palacete Provincial. Tal política é entendida como política estratégica para o aumento do público em todos os cinco museus num único prédio.

### **Público geral dos museus da SEC:**

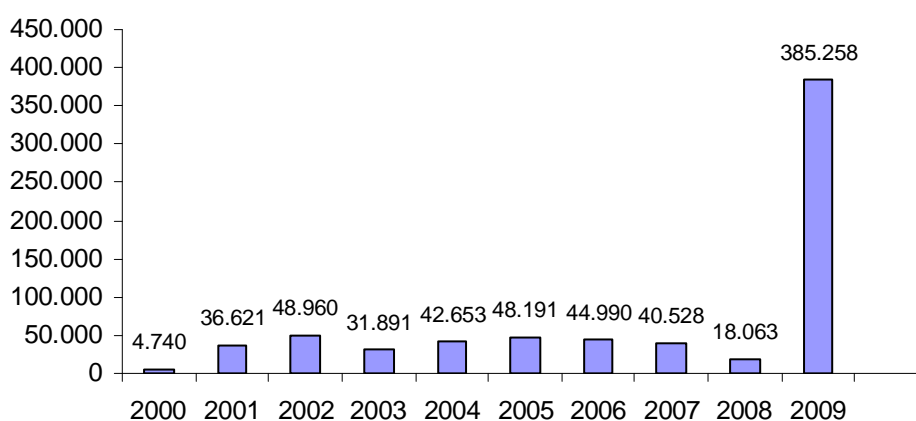


Gráfico 1  
Fonte: SEC

No ano de 2000 só havia o Museu de Numismática Bernardo Ramos, a Pinacoteca do Estado e o Museu da Imagem e do Som do Amazonas – MISAM como museus públicos do Estado, que estiveram abertos ao público somente nos meses de novembro e dezembro, meses estes após a reabertura da Pinacoteca no dia 18 de junho; a inauguração do MISAM se deu no dia 6 de novembro e foi reaberto no mesmo dia o Museu de Numismática.

No ano de 2001 o número de visitantes aumentou, o MISAM teve um número maior porque esteve aberto por todo o decorrer do ano, sendo que a Pinacoteca e o Museu de Numismática só estiveram abertos entre os meses de janeiro a fevereiro e depois de outubro a dezembro.

Em agosto de 2002 foi inaugurado o Museu do Seringal Vila Paraíso, fazendo aumentar o número de visitantes e somando o total de quatro museus oficiais do Estado. Nos anos posteriores há um declínio e aumento consecutivos por cinco anos, como é possível visualizar no gráfico.

Nos anos de 2004 a 2006, o número do público é calculado pela SEC junto ao número de público do Navio Just Chermont<sup>41</sup> e da Galeria de Arte Didática Álvaro Páscoa<sup>42</sup> sediada na Casa da Cultura (Biblioteca Escolar). Nos anos de 2007 e 2008 são inseridos aos outros museus os números da Galeria de Arte Didática Álvaro Páscoa. Já em 2009 é inserido o número de visitantes da Galeria do Sambódromo, além da Galeria Arte Didática Álvaro Páscoa.

No ano de 2008 há um decréscimo visível por estarem fechados nos meses de janeiro a fevereiro, e no mês de setembro houve o início do processo de mudança para o prédio do Palacete Provincial, reaberto somente em março de 2009, juntamente com a criação do Museu de Arqueologia e a inserção do Museu Tiradentes para domínio da SEC. O Museu de Arqueologia contou com a visitação, em seu primeiro ano, de 63.727 pessoas, e o Museu Tiradentes após passar para domínio da SEC (antes fazia parte da Polícia Militar) contabilizou 80.642 visitantes em 2009.

O Museu Casa Eduardo Ribeiro, situado à Rua José Clemente, foi criado em março de 2010 e não consta no gráfico acima por que vai até o ano de 2009 na contagem de visitantes. No primeiro mês de aberto, o museu obteve 707 visitantes, sendo a população local a maioria do público.

---

<sup>41</sup> Ver página 111.

<sup>42</sup> Nos documentos cedidos pela SEC, sobre o número de público, está incluída a Galeria de Arte Didática Álvaro Páscoa a partir do ano de 2004 e incluída também, no ano de 2009, a Galeria do Sambódromo. Na presente pesquisa só há a análise dos museus que o Estado considera como museu, não as galerias e centros culturais, apesar da nova museologia abarcar também essas categorias.



Figura 25: vista aérea do Palacete Provincial  
Fonte: Google Eath

O mapa acima mostra o prédio do Palacete Provincial, onde agrega cinco museus da SEC. Endereço privilegiado por ser no Centro da cidade, estar próximo de duas das principais avenidas tradicionais de percurso histórico e turístico, Avenida 7 de setembro e Avenida Getúlio Vargas. Na frente do prédio estão o Colégio Dom Pedro II (antigo Liceu Amazonense) e as praças Heliodoro Balbi, Gonçalves Dias e Roosevelt, conhecidas popularmente como Praça da Polícia.

### **Público do Ecomuseu do Seringal Vila Paraíso:**

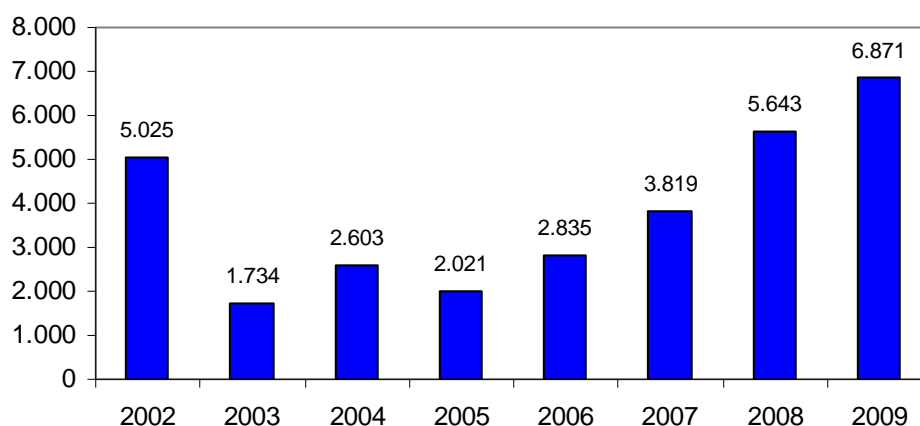


Gráfico 2  
Fonte: SEC

O Museu do Seringal era o único que estava fora da área dos museus centralizados no Complexo Cultural Palácio Rio Negro, e depois fora da estratégia da junção dos mesmos no Palacete, pois o ecomuseu se encontra na área rural do município de Manaus, como é mostrada sua localização no capítulo anterior.

Segundo a monografia de Jane Cruz (2007), a divulgação das instituições de turismo fez aumentar o número de visitantes no Museu do Seringal. Em 2002 teve o maior fluxo de visitação, momento que o Navio Justo Chermont fazia duas viagens semanais. Em 2004, o número maior foi de estudantes. Em 2005 quando houve uma grande vazante do rio, a maior dos últimos anos, dificultando os trabalhos do museu, sendo o número maior o público de turistas estrangeiros. Em 2006 aumentou o número de estudantes devido à divulgação na rede de ensino fundamental, médio e superior.

A partir de 2007, percebe-se no gráfico o aumento gradativo no número de visitantes, talvez por haver maior divulgação nas instituições de ensino e de agências de turismo<sup>43</sup>.

<sup>43</sup> No trabalho de campo realizado no mês de maio de 2009, a guia do museu presente afirmou que há mais excursões de escolas, de faculdades e de agências de turismo do que visitantes que vão por livre espontânea vontade. Ela ainda argumentou que nos fins de semana, por parte da manhã, o fluxo de pessoas é bem maior.

Para entendermos melhor o perfil do público de ecomuseus, Maria Martins (2004)

afirma:

O público do ecomuseu é, em primeiro lugar, a população do território no qual ele está estabelecido; em segundo lugar, são os visitantes externos à comunidade. Os membros da população são os donos do museu: são ao mesmo tempo atores, conservadores, curadores, consumidores e usuários. São responsáveis, portanto, pelo museu e pelo equipamento técnico que está à sua disposição. O que diferencia esta população do público do museu tradicional é o fato de não ser simplesmente consumidora da cultura do ecomuseu, participando, ao contrário, dos programas, da gestão e operação dos equipamentos e, por fim, por ser também o objeto das pesquisas que voltam para ela de diversas formas. A população reconhece e toma conta de seu patrimônio, tornando-se capaz de planejar um futuro para ele (MARTINS, 2004, p. 159).

No caso do Museu do Seringal, a comunidade pouco participou de sua criação e pouco participa de sua gestão. Alguns dos poucos funcionários moram nas comunidades próximas, trabalhando como guias ou na manutenção, mas sua direção é exclusiva do poder público, sendo a gerente, outros guias e três seguranças da cidade de Manaus. A maioria do público é de estudantes e turistas, não das comunidades rurais ao redor do museu.

Como complemento à análise, ainda há o gráfico da origem dos visitantes, importante para a compreensão desse perfil do público visitante que contradiz os objetivos da SEC, que almeja principalmente o turismo cultural, além de museus públicos voltados para a população amazonense, como já foi mostrado no capítulo anterior.

O gráfico abaixo demonstra o perfil do público visitante no ano de 2009, classificando a população local como a que mais visita os museus, em segundo lugar os estudantes em geral, em terceiro os turistas nacionais e, por fim, os turistas internacionais.

### Origem dos visitantes nos museus da SEC em 2009:

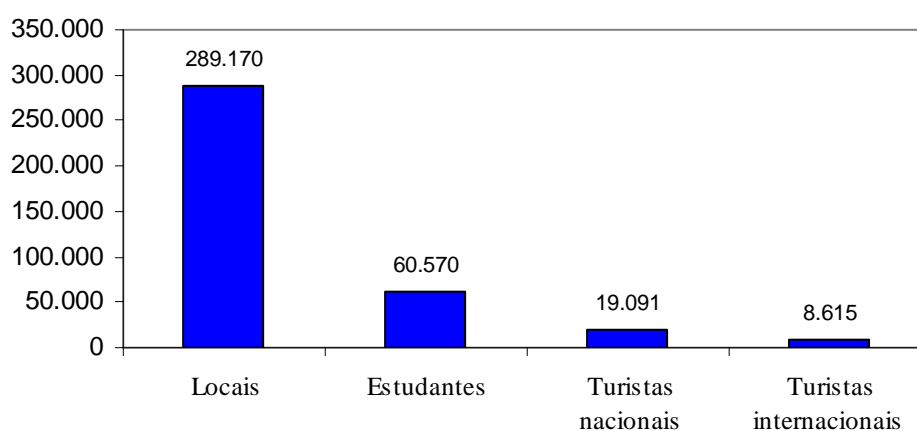


Gráfico 3  
Fonte: SEC

A visitação nos museus, segundo Bourdieu (2007), depende do nível de instrução: quanto maior o nível educacional, maior a frequência nesses espaços; geralmente as classes populares, nos museus de arte, necessitam de mediadores, como guias ou outros tipos de informação, para diminuir a inacessibilidade das exposições. Para ele, o gosto não é algo inato ou um dom místico, pois a cultura não é um privilégio natural, como afirma em *A distinção* (2007b):

Contra a ideologia carismática segundo a qual os gostos, em matéria e cultura legítima, são considerados um dom da natureza, a observação científica mostra que as necessidades culturais são o produto da educação: a pesquisa estabelece que todas as práticas culturais (frequência dos museus, concertos, exposições, leituras, etc.) e as preferências em matéria de literatura, pintura ou música, estão estreitamente associadas ao nível de instrução (avaliado pelo diploma escolar ou pelo número de anos de estudo) e, secundariamente, à origem social. O peso relativo da educação familiar e da educação propriamente escolar; além disso, a influência da origem social, no caso em que todas as outras variáveis sejam semelhantes, atinge seu auge em matéria de “cultura livre” ou de cultura de vanguarda (BOURDIEU, 2007, p. 9).

Portanto, o gosto é produto de um processo educativo, ambientado na família e na escola, e não fruto de uma sensibilidade inata dos agentes sociais. O gosto e as práticas culturais de cada um de nós são resultados das condições específicas de socialização, marcado pelas trajetórias sociais. O gosto é entendido como objetividade interiorizada, determinando a escolha estética e reproduzindo as relações de poder que se encontram socialmente objetivada.

Em uma entrevista realizada com um visitante de um dos museus do Palacete Provincial é notável sua concepção do que espera ver em um museu como algo de aprendizado sobre “culturas”, daí podemos observar como há influência da educação escolar.

Então, o que eu espero na verdade sempre, a priori, quando penso em museu é culturas, cultura, mas aí tem aquela coisa que fica mais subjetiva que é a história, que é um pouco não só da história regional como também da história internacional, que você quer ver tudo. É basicamente isso (S. N. O., pesquisador na área de Genética).

O mesmo entrevistado fala sobre o investimento público quando lhe é perguntado sobre sua opinião acerca da atual política museal na cidade de Manaus:

Como eu falei, eu acho que deve ter um maior incentivo. Eles deveriam criar mais locais. Até mesmo se a gente olhar e observar a nível internacional uma cidade possui vários museus e às vezes não precisa ser um museu grande, mas rico dentro dele mesmo e o que tem de material pra oferecer. Acho que é o que está faltando aqui, pode ter espaço pequeno, mas não precisa ser grande como esse aqui, mas sendo pequeno e tendo um material rico eu acho que é importante. Acho que deveria incentivar mais, investir mais.

Ainda sobre investimento público, a visitante S. M. F. afirma seu posicionamento também em relação à falta de divulgação:

Eu acho que na criação deles é uma alternativa de mostrar pra sociedade a história, principalmente da cidade, do contexto e da participação. Mas em relação às políticas, vamos dizer de visitação, não acho muito acessível. São poucas pessoas que vêm, não é muito divulgado, talvez por isso não seja tão frequentado assim. Falta divulgação até pra mostrar pra própria população que não é uma coisa chata. Por que geralmente as pessoas acham que é

pago. Amazonense tem esse problema de achar o que não é pago não é bom de ver, esse tipo de coisa é cultural (Estudante de Ciências Naturais).

Há um novo objetivo institucional dos museus apontando no sentido de enfoque para o visitante, ou seja, focando mais na parte da difusão. Essa mudança de postura dos museus em relação ao público produziu alterações nas relações de domínio e financiamento para a política museal, assim, os visitantes tornam-se público-alvo numa perspectiva de consumo cultural. Portanto, o processo de mercantilização da cultura leva a uma noção de que o consumo cultural promove a distinção social.

Sobre o papel do museu, Appadurai e Breckenridge (2007) afirmam que a cultura pública se revela em um conjunto de experiências e estruturas cosmopolitas e os museus e exposições têm um papel fundamental.

(...) Museus têm raízes complexas em fenômenos tais como gabinetes de curiosidades, coleções de realeza e dioramas de espetáculos públicos. Atualmente, os museus refletem misturas complexas de motivação e patrocínio estatal e privado, e problemas transnacionais capciosos de propriedade, identidade e políticas patrimoniais. Assim, os museus que frequentemente representam identidades nacionais tanto no domicílio próprio, são também nóculo de representação transnacional e repositório de fluxos subnacionais de objetos e imagens. Os museus, em combinação com a mídia e as viagens, servem como meios pelos quais os públicos nacionais e internacionais aprendem sobre si mesmos e sobre os outros (APPADURAI e BRECKENRIDGE, 2007, p. 19).

De acordo com os autores, fica claro compreender como o público vê o museu, tanto por se identificar no local de vivência como também pelo museu ser transformado num instrumento de mercantilização da cultura, noção por meio da qual o turismo cultural e o consumo cultural promovem a distinção social.

Abaixo podemos ver o quadro do perfil dos quatorze entrevistados nos sete espaços museológicos administrados pela SEC. Perfil que foi evidenciado para situar o universo social



e suas percepções sobre museu do público entrevistado, variando de idade, classe social e capital cultural. A amostra das entrevistas foi realizada aleatoriamente nos museus, sem escolhas e sim por qualquer pessoa que tivesse saindo do museu no dia do trabalho de campo.

### Perfil do público visitante entrevistado

Sexo	Escolaridade	Faixa Etária	Renda	Atividade Profissional	Frequenta museus?	O que espera ver em um museu?
F	Superior Incompleto	Entre 18 e 30 anos	Entre 1 e 3 salários	Estudante de Ciências Naturais	Sim	“história”
M	Superior Completo	Entre 18 e 30 anos	Menos de 1 salário	Professor de Ciências Naturais	Não	“culturas”
M	Superior Completo	Entre 18 e 30 anos	Entre 1 e 3 salários	Pesquisador	Sim	“história”
F	Fundamental incompleto	Acima de 60 anos	1 salário	-	Não	“recordações”
M	Ensino Médio	Entre 51 e 60 anos	Entre 6 e 9 salários	Comerciante	Não	“história da cidade”
F	Superior Incompleto	Entre 51 e 60 anos	Entre 3 e 6 salários	Comerciária	Não	“história da cidade”
M	Fundamental Incompleto	Acima de 60 anos	Entre 1 e 3 salários	Entrevistador de campo	Não	“arte”
F	Superior Incompleto	Entre 18 e 30 anos	Entre 1 e 3 salários	Recursos Humanos	Não	“história”
M	Ensino Médio	Entre 31 e 40 anos	Entre 1 e 3 salários	Soldador	Não	“tudo de bom”
F	Fundamental Incompleto	Menos de 18	Menos de 1 salário	Estudante	Não	“coisas antigas” e “aprender”
M	Fundamental Incompleto	Menos de 18	Menos de 1 salário	Estudante	Não	“ver coisas interessantes”
M	Fundamental Incompleto	Menos de 18	Menos de 1 salário	Estudante	Não	“coisas antigas”
F	Superior Completo	Entre 18 e 30 anos	Entre 1 e 3 salários	Pedagoga	Nem tanto	“cultura”, “história” e “civilização”
F	Superior Completo	Entre 18 e 30 anos	Menos de 1 salário	Bibliotecária/desempregada	Não	“arte” e “história”

Quadro 9 / Fonte: trabalho de campo/maio e junho de 2010

Das quatorze entrevistas realizadas, doze pessoas são amazonenses, um turista (São Paulo) e uma pessoa de fora do estado (Rio de Janeiro) que vive em Manaus. Só duas pessoas declararam frequentar museus assiduamente, do restante, seis pessoas declararam que era a primeira vez que iam a um museu, cinco pessoas não frequentam, mas já conheceram um museu em algum momento da vida, e uma pessoa respondeu que conhece museus mas frequenta “nem tanto”.

Sobre o que esperam ver em um museu, boa parte dos entrevistados esperam ver algo sobre história, ver coisas antigas ou aprender. Quanto ao nível de instrução, metade dos informantes tem nível superior ou estão cursando, os que se auto-intitulam frequentadores possuem nível superior. Todos os entrevistados reclamaram da falta de divulgação dos respectivos espaços e ainda são unânimes em opinar sobre o investimento maior que deve ter por parte poder público para a política museal.

Para a análise dessas entrevistas aplicamos o conceito de *habitus*, pois o público internaliza as representações objetivas segundo as posições sociais de que desfrutam. É importante enfatizar a importância da estruturação do *habitus* através da socialização cultural, ou seja, as práticas culturais são determinadas, em grande parte, pelas trajetórias educativas e socialização dos agentes. Um conjunto de capitais específicos leva a entender o *habitus* individual ou *habitus* de grupo.

#### **4.3- Sobre gestores culturais e gerentes de museus**

Segundo Teixeira Coelho (2004), o ofício da administração cultural tem início desde a Grécia Antiga, na Roma de Ovídio até a França de Molière, mas foi na Inglaterra que houve o primeiro administrador cultural diretamente pago pelo Estado, em 1639, William d’Avenant,

um poeta e dono de teatro. Administrador cultural<sup>44</sup>, para Teixeira Coelho, é um termo utilizado nos países anglo-saxões para o profissional que age como mediador entre o produtor cultural (artista), o público, o Estado e o empresário ou incentivador. O administrador cultural é confundido, em parte, com o agente cultural (termo da tradição francesa), porém a diferença central está nas atividades, pois o administrador cultural encarrega-se de funções mais propriamente administrativas, enquanto o agente cultural trata de realizar a ação cultural em si.

O termo administrador cultural é atribuído a vários tipos de profissionais que atuam em momentos específicos, tendo três funções básicas (em termos atuais):

1- criar as condições para que a produção cultural aconteça; 2- aproximar o produtor cultural de seu público; 3- estimular a comunidade a desenvolver seu próprio potencial criativo, o que se consegue por intermédio da formação de públicos, da descoberta e da preparação de artistas profissionais. Em outras palavras, são atividades do administrador cultural: a) a produção de obras ou espetáculos; b) aquilo que tradicionalmente se chamou de animação; e c) a formação (COELHO, 2004, p. 39).

A modernização crescente de formações sociais mais complexas fez com que a esfera da cultura não só se configurasse com novos modelos de organização de seu aparato institucional, mas também promovesse a formação de atores sociais especialmente para o cumprimento de tarefas particulares voltadas para os problemas relacionados à questão da política cultural: os gestores culturais (DURAND, 2001).

Como discorrido no primeiro capítulo, a SEC organiza-se sob o modelo de gerenciamento sistêmico. Nesse sentido, as mudanças estruturais dentro da secretaria requerem da mesma forma um cuidado maior no que se refere à profissionalização do seu quadro de funcionários, o que resulta a necessidade de analisar o papel dos gestores culturais

---

<sup>44</sup> Existe uma ampla discussão relacionada à distinção entre os termos Gestor e Administrador, no entanto, para o uso neste trabalho atribuímos aos referidos termos o mesmo significado.

envolvidos diretamente, ou não, na política cultural de museus. Nessa mesma linha, em uma discussão sobre gestores, Cunha (2003) afirma:

Há uma necessidade latente de investimentos na formação de profissionais da cultura, principalmente para que haja uma nova composição dos quadros de funcionários públicos, estruturados com profissionais de áreas diversas, às vezes sem conhecimento suficiente sobre as especificidades do campo da cultura. Por outro lado, há uma demanda excessiva de orientações e discussões por parte de agentes e produtores que atuam em atividades artísticas e culturais diferenciadas. Tudo isso aponta para a necessidade de profissionalização de todo o setor cultural – público e privado (CUNHA, 2003, p.104).

Segundo Cunha, as formações autodidatas sempre predominaram no setor dos produtores e gestores culturais. Mas ela ressalta que, embora a formação autodidata na área cultural continue a promover a busca do conhecimento, da prática e da pesquisa, isso não é mais suficiente, ou seja, hoje é mais difícil colocar-se em um mercado que está cada vez mais exigente. A autora ainda argumenta que a formação desse profissional passa a ser uma preocupação do poder público, de instituições privadas e de organizações do terceiro setor, pois é uma demanda que surge dos próprios profissionais que têm necessidade de acompanhar as mudanças que ocorrem (2003, p.104).

Observamos a discussão acerca da preocupação do poder público na parte de formação presente na entrevista realizada com a assessora de planejamento da SEC:

A secretaria trabalha a parte da formação de todos os funcionários da SEC; então, por exemplo, é curso de gestão e planejamento, de gestão cultural, tudo que envolve a cultura, ela procura de alguma forma envolver os funcionários; ela trabalha muito essa parte da capacitação e treinamento de funcionários... Todo esse conhecimento que eu adquiri foi através da prática, trabalhando diretamente na secretaria de cultura e também agregando a teoria desse tempo todo que nós fizemos cursos; a gente faz muito curso, entendeu? A gente sempre faz pela Fundação Getúlio Vargas (Ana Ilka).

No mesmo viés da resposta anterior, a Diretora do Liceu de Ofícios relata:

No Liceu de Ofícios funciona a gerência de formação cultural, que é responsável pelo treinamento interior e externo na área cultural. Então o que faz essa formação cultural? Ela qualifica os funcionários da SEC para que

eles possam efetuar suas tarefas de forma mais adequada e também formar mão-de-obra externa para poder formar uma plateia de apreciadores da arte. O meu trabalho não é específico na área da gestão cultural. Eu trabalho dando suporte, propiciando a formação das pessoas que trabalham na Secretaria de Cultura, tanto internamente quanto externamente (Cristiana Brandão).

Em relação à política museal do Estado, a Diretora de Museus da SEC ressalta:

Em nível estadual, o governo do Estado através da Secretaria de Estado de Cultura tem como filosofia a fomentação e a modernização dos nossos espaços museais e, para tanto, atua de forma positiva na preservação das raízes, levando à população, de forma gratuita, a informação e a difusão cultural através de nossos museus (Nazarene Maia).

Sobre o papel da difusão cultural ressaltada pela Diretora de Museus, a Gerente do Museu de Numismática afirma uma postura um tanto mais crítica:

No tocante à difusão dos museus, tornam-se necessárias mais exposições temporárias com o propósito de divulgar o acervo, transmitir conhecimentos e interagir com outras instituições culturais (Lícia Margareth).

Foi entrevistada também a museóloga Veralúcia Ferreira, profissional que atuou na criação da maioria dos museus locais e também ex-gestora da SEC:

Em trinta anos de profissão trabalhei em diversas instituições museológicas, tanto no Brasil quanto no exterior, e cada uma difere da outra por várias razões: a esfera de subordinação (particular, municipal, estadual, federal); os motivos da sua criação; as fontes de recursos para manutenção e dinamização; a formação do atual gestor (se é museólogo ou não); o número de funcionários e sua formação e motivação; o reconhecimento pela comunidade, e tantas outras. Em função dessas razões, uma ou outra prática da gestão museológica é mais ou é menos privilegiada. São poucos os museus que conseguem atingir satisfatoriamente todas as suas funções, principalmente porque, com os novos paradigmas da museologia, o museu deve ir muito além da preservação, difusão e pesquisa. [...] O governo do Estado é, sem sombra de dúvidas, o maior incentivador dos museus locais e detém o maior número deles. O poder municipal da capital, por sua vez, não tem nenhum museu, o único que tinha sob sua jurisdição, o Museu do Homem do Norte, foi fechado na atual administração, e seu acervo está sendo entregue à Fundação Joaquim Nabuco, de Recife, PE.

Na realização de todas as entrevistas é claramente perceptível certo consenso, ou seja, um discurso homogêneo quanto ao “bom” papel desempenhado pela secretaria e, de certa forma, ao ressaltarem uma plena “admiração” pela atual administração que vem sendo desenvolvida nos últimos treze anos.

### Perfil dos gestores culturais entrevistados

Sexo	Escolaridade	Faixa Etária	Renda Salarial	Formação Profissional	Incentivo Público para Formação?	Função
F	Mestra	Entre 31 e 40 anos	Entre 3 e 6 salários	Engenharia Florestal	Sim	Assessora de Planejamento
F	Especialista	Entre 41 e 50 anos	Entre 3 e 6 salários	Letras	Sim	Diretora da Galeria do Largo e Assessora de Negócios
F	Especialista	Entre 41 e 50 anos	Acima de 9 salários	Letras	Sim	Diretora de Eventos
F	Especialista	Entre 41 e 50 anos	Acima de 9 salários	Filosofia e Psicologia	Sim	Diretora do CCCS e do Liceu de Ofícios.
F	Graduada	Entre 51 e 60 anos	Acima de 9 salários	Arquitetura	Sim	Diretora do Dep. de Patrimônio Histórico.

Quadro 10/ Fonte: PIBIC – 2006/2007

### Perfil dos gerentes de museus entrevistados

Sexo	Escolaridade	Faixa Etária	Renda Salarial	Formação Profissional	Incentivo Público para Formação?	Função
F	Especialista	Entre 41 e 50 anos	Entre 6 e 9 salários	Administração	Sim	Diretora do Departamento de Museus
F	Especialista	Entre 41 e 50 anos	Entre 6 e 9 salários	Museologia	Sim	Gerente do Museu de Numismática
F	Especialista	Entre 41 e 50 anos	Entre 1 e 3 salários	Relações Públicas	Sim	Gerente da Pinacoteca do Estado

Quadro 11/ Fonte: entrevistas fornecidas pela SEC, junho de 2010.

No que concerne à formação profissional, todos os gestores fazem cursos regulares para o desempenho de seu trabalho, como foi explicitado anteriormente, tanto cursos rápidos como especializações patrocinadas pelo Estado. Na visão de Coelho, o que se espera do administrador cultural é “que consiga os recursos econômicos para a produção de uma obra cultural; que organize a rotina necessária a essa produção (o que inclui um trabalho com o público); que incentive o produtor e o público” (2004, p. 40).

Os gestores culturais da SEC tendem a expressar e vocalizar o discurso oficial da secretaria, salientando a impessoalidade na política cultural e a eficácia na política de museus. O que também pode ser identificado no discurso dos gestores é pensar a política de eventos como política cultural e entender a cultura amazonense como “algo homogêneo”.

Quando se perguntou sobre a ausência das políticas museais no interior do Estado, a Diretora de Museus respondeu que a política para o interior independe da vontade do Estado e sim do interesse do próprio município em pedir do poder estadual, ou seja, é visível que só haveria o apoio aos museus no interior do Estado e não a iniciativa de criá-los.

Tudo que envolve os agentes sociais e sua prática no cotidiano são especificamente relações antagônicas e de interesses, muitas vezes subjetivas e pessoais, como na política propriamente dita. Há que se levar em consideração instrumentos de percepção e de expressão do mundo social em que os agentes sociais vivem, formando-se os campos sociais a serem analisados. Exemplo disso são as políticas do então secretário que muito refletem seus interesses pessoais, políticos e gosto cultural. Bourdieu demonstra que através do gosto pode se manifestar um tipo de dominação, a violência simbólica, onde estão encobertas as relações de poder.

A chave para o entendimento do campo social, para Bourdieu, está no entendimento do campo como um conjunto de sistemas de desvios de diferentes níveis e nada, nem nas

instituições ou nos agentes, nem nos atos ou nos discursos que eles produzem, tem sentido senão relacionalmente por meio do jogo das oposições e das distinções.

#### **4.4- Considerações sobre os agentes sociais da pesquisa**

No que tange aos campos sociais, segundo Bourdieu, são micro espaços sociais onde se dá a formulação de normas e regras que influenciam a interação entre os agentes. Todo campo social é um campo de forças, um campo de lutas, de interesses e de particularidades que fazem as dimensões das unidades acontecerem. A intenção política só se constitui na relação com um estado de jogo, mais precisamente do universo das técnicas e de expressão que o meio oferece em dado momento.

Contudo, o campo cultural, na perspectiva bourdieusiana, não está alheio e imune aos efeitos do “campo de forças” que caracteriza a sociedade como um todo. O conflito e a tensão que permeiam a atividade cultural é um espelhamento das confrontações e cismas a envolver diferentes grupos sociais na consolidação de seus interesses próprios. Dessa mesma forma, a maior ou menor presença do Estado no âmbito do campo da cultura reflete, de certo modo, o grau de importância do controle e do manejo dos instrumentos burocráticos e simbólicos a cargo dos diferentes gestores.

Em todas as entrevistas, o posicionamento do público visitante revela um consenso quanto à necessidade do aumento de museus a serem implantados e também no que diz respeito à falta de divulgação, que é um fator que dificulta a visita a museus, de modo que essas políticas possam estabelecer a ampliação da divulgação de diversas formas de atrair o público.



Portanto, o público tende a criticar no que concerne aos investimentos e à falta de divulgação, já os gestores tendem a proclamar que as políticas museais do Estado são promotoras da valorização do patrimônio cultural, valorização de uma identidade cultural amazônica, resgate da *belle époque* e para o turismo cultural. Essa política está voltada para o aumento do número do público visitante, não existindo uma política voltada à formação e incentivo de público amazonense. Prova disso é a prática de não visitar museus por parte do público entrevistado.

## Considerações finais

Uma das formas de política cultural é a criação de museus, podendo ser um espaço de caráter público ou privado, deve possuir um acervo e deve estar aberto ao público. O primeiro museu público foi o Asmoleum Museum na Inglaterra, aberto em 1683, e estava ligado à Universidade de Oxford. Apesar de ser um museu público, era restrito somente a artistas e estudiosos. Só a partir da Revolução Francesa que há a abertura das grandes coleções ao público em geral.

D. João VI criou o primeiro museu no Brasil em 1818, o Museu Real sobre história natural (atual Museu Nacional). Somente no final do século XIX surgem outros museus, como o Museu do Exército, Museu Emílio Goeldi, Museu da Marinha e o Museu Paulista. Porém, é no século XX que houve a criação da maioria dos museus brasileiros.

Os museus mostram-se, ao longo de sua história, como poderosos produtores do conhecimento, como locus de construção da memória coletiva, como instância de afirmação de identidades, como instrumento de educação e espaços de práticas de distinção cultural por determinados agentes sociais. Posteriormente, os museus vieram a questionar sua própria função social e de pesquisa, com objetivo de pensar mais no acesso, participação e inclusão.

Há um novo objetivo institucional dos museus apontando no sentido de enfoque para o visitante, ou seja, focando mais na parte da difusão. Essa mudança de postura dos museus em relação ao público produziu alterações nas relações de domínio e financiamento para a política museal, assim, os visitantes tornam-se público-alvo em uma perspectiva de consumo cultural.

No Estado do Amazonas é evidente a expansão ocorrida nos últimos treze anos (1997-2010) quanto aos investimentos do poder público nas mais diversas áreas culturais. A política cultural do Estado tem executado uma forte política de eventos, nas quais se percebe uma

busca intensa por uma identidade cultural, um resgate da *belle époque* e uma priorização do turismo cultural. Entretanto, não se trata de negar as ações e os eventos, mas sim contextualizá-los nas políticas públicas que possam colaborar para a qualidade de vida, na valorização cultural e no desenvolvimento humano.

As políticas culturais desenvolvidas pela antiga SEMC e pela atual ManausCult estão tendo um papel ainda ausente na cidade de Manaus, porém, comparada com a atuação da SEC, predomina uma visão de descentralização das atividades do centro da cidade. As ações da SEC têm uma atuação muito presente e houve contínuo investimento orçamentário nesses últimos treze anos, mas estão direcionadas somente para a capital do Estado, mais especificamente uma atuação no centro de Manaus.

A maioria dessas políticas implantadas está voltada somente para as manifestações artísticas e intelectuais, esquecendo que a cultura tem que ser valorizada em sua dimensão geral, com a inserção de políticas para valores, tradições e costumes. O Amazonas não pode ser pensado como “uma” cultura homogênea que precisa ser valorizada, mas como um compósito de culturas variadas que necessitam de reconhecimento e valorização.

A política museal por parte do poder público estadual tem objetivo de resgate histórico, tanto de edificação como do próprio acervo adquirido, na construção de lugares de memória (Palacete Provincial), ou até falsa memória (Museu Casa Eduardo Ribeiro), busca de uma na identidade amazônica, ou seja, como uma instância de afirmação de identidade específica, esquecendo-se, deste modo, das múltiplas identidades, por exemplo, na não existência de um museu etnográfico.

O Estado tem investido em museus, mas, por enquanto, foca muito na difusão, especificamente no aumento do número de visitantes e na preservação do acervo, esquecendo-se da importância da pesquisa e de uma política voltada à formação e incentivo de público amazonense, portanto, essa política almeja só o aumento do público e muitas vezes se

preocupando somente com o turismo cultural, como já foi dito anteriormente. Em todos os sete museus sob seu domínio, não há a presença de produção científica, muito menos uma revista especializada e, somente no MISAM, há uma biblioteca para o público.

Por parte do poder público municipal de Manaus só houve uma tentativa de política de museu, o contrato de comodato com a Fundação Joaquim Nabuco para a administração do Museu do Homem do Norte, entre os anos de 2006 a 2009. Após o fim do contrato de comodato, a ManausCut não mostrou interesse pelo museu, demonstrando assim sua política da omissão. Como disse o Professor Sociólogo Renan Freitas Pinto em vários momentos da pesquisa: “A política cultural se faz também por omissão. A prefeitura não tem estrutura e nem efetiva política cultural”.

Os gestores culturais tendem a expressar e vocalizar o discurso oficial da instituição, ressaltando a eficácia das políticas culturais e museais vigentes, como promotoras da valorização da cultura amazonense. O posicionamento desses agentes sociais diretamente envolvidos na prática de uma política cultural não deixa dúvidas quanto ao grau de divergência quanto às escolhas dos caminhos até aqui percorridos. A discordância quanto aos rumos de uma política cultural não se converte, por si só, em um entrave para que se busque sempre um aperfeiçoamento e melhor alocação de recursos públicos na esfera cultural.

Em relação ao público visitante, poucos declararam frequentar museus. A falta de divulgação é um dos fatores da prática de não visitar museus e o posicionamento dos respectivos entrevistados revela uma falta de capacidade de análise crítica da política estadual. Portanto, o público mostra consenso quanto ao aumento de museus a serem implantados e também no que diz respeito à situação da divulgação dos já existentes para atrair o público local. A partir disso, percebe-se a ausência de uma política de formação e incentivo do público de museus como preocupação do poder público.

## Referências

- ABREU, Regina. Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia dos sentidos. In: CHAGAS, Mário (Org.). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 31: 101-125. 2005.
- AGUIAR, Ronaldo. *Guia Amazonas: ecologia, exotismo e biodiversidade*. Manaus: Fundação Rede Amazônica, 2001.
- ALMEIDA, Adriana Mortara. O contexto do visitante na experiência museal: semelhanças e diferenças entre museus de ciência e de arte. *História, Ciência, Saúde – Manguinhos*, vol. 12 (suplemento), p.31-53, 2005.
- AMAZONAS. Governador (2003-2010: Braga). Relatório do governador do Amazonas. Manaus, 2006.
- AMAZONAS. Governador (2003-2010: Braga). Relatório do governador do Amazonas. Manaus, 2009.
- ANNUÁRIO DE MANAUS: 1913-1914. Lisboa: Typographia da Editora Limitada. Coleção Especial, 1913.
- APPADURAI, Arjun; BRECKENRIDGE, Carol. Museus são bons para pensar: o patrimônio em cena na Índia. In: CHAGAS, Mário. STORINO, Cláudia M. P. *Musas: Revista Brasileira de Museus e Museologia*. Rio de Janeiro: IPHAN, ano III, n. 3, v. 3, p. 10-25, 2007.
- AUBRETON, Thérèse. *Caminhando por Manaus* (cinco roteiros históricos da cidade). PREFEITURA MUNICIPAL DE MANAUS. Fundação Municipal de Turismo – FUMTUR, Manaus, 1996.
- BARBUY, Heloísa. A conformação dos ecomuseus: elementos para compreensão e análise. *Anais do Museu Paulista: história e cultura material*, 1993, s/vol, s/n, p. 209-230.
- BATISTA, Gisele da Silva Lima. *Museu-Biblioteca da Imagem e do Som do Amazonas: um breve resgate histórico*. Manaus, 2007. Monografia (Especialização em Museologia) – Departamento de Biblioteconomia, Universidade Federal do Amazonas.
- BARRETO, Helena Motta Salles. As relações entre Estado e sociedade no Brasil. In: *Crise e reforma do Estado brasileiro*. Juiz de Fora: USJF, 2000, p.15-36.
- BASTOS, Mônica Rugai. *O espelho da nação: a cultura como objeto da política no governo de Fernando Henrique Cardoso*. 2004, 324 p. Tese (Doutorado em Sociologia) – FFLCH, USP, São Paulo.
- BELTRÃO, Otto. *Realidade da Amazônia Brasileira*. Volume Amazonas, sem ano, p.91-95.
- BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2007a.

- BOURDIEU, Pierre. Espaço social e poder simbólico. In: *Coisas ditas*. Tradução Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 149-168.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção*; crítica social do julgamento. Tradução Daniela Kern e Guilherme Teixeira. São Paulo: Edusp, 2007b.
- BOURDIEU, Pierre. Compreender. In: BOURDIEU, Pierre (Org.). *A miséria do mundo*. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 2007c, p. 693-713.
- BOURDIEU, Pierre. Os três estados do capital cultural. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (Org.). *Escritos de Educação*. 9ª ed. Petrópolis: Vozes, 2007d, p. 71-79.
- ORTIZ, Renato (Org.), *Pierre Bourdieu*. Tradução Paula Monteiro e Alicia Auzmendi. São Paulo: Ática (Coleção Grandes Cientistas Sociais), 1983.
- BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas públicas. *São Paulo em Perspectiva*. São Paulo, v. 15, número 2, 2001, p. 73-83.
- BRAGA, Robério. *Palacete Provincial*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas – SEC, 2009.
- BRANT, Leonardo (org.). *Políticas culturais*. Barueri: Manole, 2003.
- BRAZ, Márcio. Um espectro ronda a cultura. In: *O Estado do Amazonas*. Manaus, 28 jul, Caderno de cultura, Palco, 2004.
- CAMPOS PORTO, Joaquim. Histórico do Museu Botânico do Amazonas. *Vellozia*, 2. edição, p. 61-80, 1891.
- CANCLINI, Néstor García. Políticas culturais urbanas na América Latina. In: *Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização*. Tradução de Maurício Santana Dias. 2ª edição, Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural; cultura e imaginário*. 3ª edição, São Paulo: Iluminuras, 2004.
- COLLYER, Fernando. Museu Botânico de Manaus. In: *Crônicas da história do Amazonas*. Manaus: Amazon Grafic, 1998, p. 139-141.
- CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS. *Código de ética do ICOM para museus*. Tradução organizada pelos Comitês Brasileiros e Português do ICOM. Brasil: 2008.
- CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS. *Mesa Redonda de Santiago do Chile, 1972*. In: BINA, Eliene Dourado. *Função social do museu*. Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2007 (Módulo Função social dos museus, Curso de Pós-Graduação em Museologia).
- CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS. *Declaração de Querebec – Princípios de base de uma nova museologia*, 1984. In: BINA, Eliene Dourado. *Função social do museu*.

Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2007 (Módulo Função social dos museus, Curso de Pós-Graduação em Museologia).

COSTA, Rila Arruda da. *A política cultural no Amazonas (1997-2007): uma sociologia dos artistas e dos gestores culturais*. Manaus, 2008. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal do Amazonas.

CRUZ, Jane Clotilde Cony. *Museu do Seringal Vila Paraíso: estudo da demanda de público no período de 2002 a 2007*. Manaus, 2007. Monografia (Especialização em Museologia) – Departamento de Biblioteconomia, Universidade Federal do Amazonas.

CUNHA, Maria Helena. Formação do profissional de cultura: desafios e perspectivas. In: BRANT, Leonardo (Org.). *Políticas culturais*. Barueri: Manole, 2003, p.103-106.

DA COSTA, Judeth Maria Ferreira. *Reestruturação da reserva técnica da Pinacoteca do Estado do Amazonas*. Manaus, 2007. Monografia (Especialização em Museologia) – Departamento de Biblioteconomia, Universidade Federal do Amazonas.

DAOU, Ana Maria. *A belle époque amazônica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

DIAS, Nélia. Antropologia e museus: que tipo de diálogo? In: ABREU, Regina. CHAGAS, Mário. SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (Orgs.). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond, Minc/IPHAN/DEMU, 2007, p. 126-137.

DURAND, José Carlos. Cultura como objeto de política pública. *São Paulo em Perspectiva*. São Paulo, v. 15, número 2, 2001, p. 66-72.

FARIA, Hamilton. Políticas de cultura e desenvolvimento humano das cidades. In: BRANT, Leonardo (Org.). *Políticas culturais*. Barueri: Manole, 2003, p.35-51.

FEIJÓ, Martin Cezar. As políticas culturais da globalização. In: BRANT, Leonardo (Org.). *Políticas culturais*. Barueri: Manole, 2003, p.19-22.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.). Introdução. In: *A invenção das tradições*. Tradução de Celina Cardim Cavalcante. 3ª edição, São Paulo: Paz e Terra, 2002.

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

JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a história do museu. *Caderno de diretrizes museológicas I*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus, p.15-28, 2002.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. Pará e Manáos. In: *Dois anos entre os indígenas; viagens pelo noroeste do Brasil (1903-1905)*. Manaus: EDUA/FSDB, 2005, p.23-31.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Lugar da Antropologia nas Ciências Sociais e problemas colocados por seu ensino. In: *Antropologia Estrutural I*. Tradução de Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. 6. edição, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003, p.385-424.

LOPES, Maria Margaret. O Museu Botânico do Amazonas. In: *O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 213-221.

MARTINS, Maria Helena Pires. Ecomuseu. In: COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural; cultura e imaginário*. 3ª edição, São Paulo: Iluminuras, 2004.

MINORIA dos museus tem pesquisas. Diário do Amazonas, Manaus, 01 de mai.2010, Caderno Plus.

MONTEIRO, Mário Ypiranga. *Negritude e Modernidade: a trajetória de Eduardo Gonçalves Ribeiro*. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1990.

MONTEIRO, Mário Ypiranga. *Roteiro Histórico de Manaus*; volume 2. Manaus: EDUA, 1998.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: *Projeto História*. São Paulo, n.10, p.7-28, dez.1993.

OLIVEIRA, Maria Fernanda de. Museu do Homem do Norte – Manaus/AM. [Manaus: s.n., 2008]. [Trabalho técnico Museu do Homem do Norte].

OLIVEIRA, Shirlene Marques de. *Proposta de criação da Casa Museu Eduardo Ribeiro como contribuinte da cultura amazonense*. Manaus, 2007. Monografia (Especialização em Museologia) – Departamento de Biblioteconomia, Universidade Federal do Amazonas.

PEREIRA, Jeane Barbosa. *Aplicando estratégias de marketing para divulgação do Museu de Numismática Bernardo Ramos*. Manaus, 2007. Monografia (Especialização em Museologia) – Departamento de Biblioteconomia, Universidade Federal do Amazonas.

PEREIRA, Nunes. Museu Botânico do Amazonas. In: *Um naturalista brasileiro na Amazônia*. Manaus: Imprensa Pública, 1942, p. 75-78.

POMIAN, Krzstof. Coleção. In: *Enciclopédia Einaudi*. V.1, p.51-86. Título do v.1: Memória e história. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1984.

RIVIÈRE, Georges Henri, Conselheiro Permanente do ICOM – 22 de janeiro de 1980. In: *Ecomuseé Informations*, (8), 1, dezembro, 1983 (Traduzido e adaptado pela Coordenadoria de Comunicação de Georges Henri Rivière).

SÁ, Magali Romero. O botânico e o mecenas: João Barbosa Rodrigues e a ciência no Brasil na segunda metade do século XIX. *História, Ciência, Saúde – Manguinhos*, vol. VIII (suplemento), 899-924, 2001.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Museus brasileiros e política cultural*. *Rev. bras. Ci. Soc.*, jun. 2004, vol.19, no.55, p.53-72.



SCHWARCZ, Lilia K. M. O nascimento dos museus brasileiros 1870-1910. In: MICELI, Sérgio (Org.). *História das Ciências Sociais no Brasil*. São Paulo: Vértice, Revista dos Tribunais, 1989. v. 1, p.20-71.

SILVA, A. J. Ferreira da. *Notícia da vida e trabalhos do naturalista brasileiro João Barbosa Rodrigues*. Porto: Topographia de Antonio José da Silva Teixeira, 1885.

SOCHA, Eduardo. Pequeno glossário da teoria de Bourdieu. *Cult.* São Paulo, ano 11, n.128, p. 46, set. 2008.

STUDART, Denise Coelho; ALMEIDA, Adriana Mortara; VALENTE, Maria Esther. Pesquisa de público em museus: desenvolvimento e perspectivas. In: In: GOUVÊA, Guaraciva; MARANDINO, Martha; LEAL, Maria Cristina (Orgs). *Educação e Museu: a construção social do caráter educativo dos museus de ciência*. Rio de Janeiro: Access, 2003, p. 129-155.

SUANO, Marlene. *O que é museu*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

VALENTE, Maria Esther. A conquista do caráter público do museu. In: GOUVÊA, Guaraciva; MARANDINO, Martha; LEAL, Maria Cristina (Orgs). *Educação e Museu: a construção social do caráter educativo dos museus de ciência*. Rio de Janeiro: Access, 2003, p. 21-45.

VASCONCELLOS, Regina Lúcia de Souza. *Implementação do setor educativo no Museu do Homem do Norte como proposta de ações educativas*. Manaus, 2007. Monografia (Especialização em Museologia) – Departamento de Biblioteconomia, Universidade Federal do Amazonas.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

[Informações sobre o Museu do Homem do Norte cedidas pela professora e museóloga Regina Lúcia de Souza Vasconcellos, em diversas datas do ano de 2010.]

[Informações sobre o Museu Botânico do Amazonas cedidas pelo professor e Pró-Reitor de Extensão e Interiorização da UFAM, Frederico Arruda, em 13 de abril de 2010.]

[Informações sobre o Museu Casa Eduardo Ribeiro cedidas pelo professor Otoni Mesquita, em 24 de março de 2011.]

### **Decretos e leis:**

BRASIL, Amazonas. Decreto n. 42 de 25 de abril de 1890. Extingue o Museu Botânico. Palácio do Amazonas, em Manáos, 25 de abril de 1890.

BRASIL, Amazonas. Lei n.184, artigo 6, de 07 de outubro de 1895. Autoriza o poder executivo a reorganizar o Museu e Biblioteca Pública.

BRASIL, Amazonas. Decreto n.375 de 03 de janeiro de 1900. Extingue o Museu Público do Estado.

BRASIL, Amazonas. Decreto n.460 de 30 de novembro de 1900. Crêa uma Secção de Numismática na Imprensa Oficial e dá-lhe regulamento.

BRASIL, Amazonas. Legislação do Amazonas (1890-1927). Imprensa Pública de Manaus, 1928.

BRASIL, Amazonas. Decreto n. 187 de 21 de agosto de 1897. Regulamento do Museu Amazonense. Secretaria do Estado, em Manáos, 21 de agosto de 1897.

BRASIL. Decreto n. 5.264 de 05 de novembro de 2004, Sistema Brasileiro de Museus. Disponível em: <<http://www.museus.gov.br>> . Acesso no mês de março de 2010.

BRASIL, Amazonas. Decreto n. 23.097 de 31 de dezembro de 2008. O governo do Estado transfere a administração da antiga sede do Comando Geral do Quartel da Polícia Militar para a Secretaria de Estado de Cultura. Diário Oficial do Estado do Amazonas. Disponível em: <<http://www.amazonas.am.gov.br>> . Acesso no mês de julho de 2010.

#### **Sites:**

FARIA, Hamilton e SOUZA, Valmir de. *Política Municipal de Cultura* (1998). Disponível em: <<http://www.federativo.bndes.gov.br/dicas>>. Acesso no mês de novembro de 2006.

GASPAR, Lúcia. *Museu do Homem do Norte, Manaus. Pesquisa Escolar On-Line*, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br>>. Acesso em 16 de janeiro de 2010.

SILVEIRA, Gisele. Pinacoteca do Estado do Amazonas. Site da Biblioteca Virtual do Amazonas (sem ano). Disponível em:<[http://www.bv.am.gov.br/portal/conteudo/serie\\_memoria/99\\_pinacoteca.php](http://www.bv.am.gov.br/portal/conteudo/serie_memoria/99_pinacoteca.php)>. Acesso em 07 de julho de 2010.

VALENTIM, Daniel. *Nossa cara, nossa voz, nosso Fórum* (2006). Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br>> . Acesso entre o mês de janeiro e abril de 2007.

VALENTIM, Daniel. *Onde não há palco, nem escola* (2006). Disponível: <<http://www.overmundo.com.br>> . Acesso entre o mês de janeiro e abril de 2007.

VIEIRA, Lícia Margareth. *Museu Numismática Bernardo Ramos* (2002). Séria Memória, Biblioteca Virtual do Amazonas, Manaus. Disponível em: <[http://www.bv.am.gov.br/portal/conteudo/serie\\_memoria/00113\\_numismatica.php](http://www.bv.am.gov.br/portal/conteudo/serie_memoria/00113_numismatica.php)>. Acesso em 31 de março de 2010.

<<http://www.manaus.am.gov.br/cultura>> . Acesso no mês de junho de 2007.

<<http://www.sec.am.gov.br>>. Acesso no mês de novembro de 2009.

<<http://www.bv.am.gov.br/portal/conteudo/pinacoteca/>> . Acesso no dia 02 de abril de 2010.

<<http://www.museus.gov.br>>. Acesso no mês de março de 2010.

<<http://www.pinacoteca-cultura.am.gov.br>>. Acesso no mês de março de 2010.

<<http://www.culturadoam.blogspot.com.br>> . Acesso no dia 05 de abril de 2010.

<<http://www.ipea.gov.br>> . Acesso no mês de novembro de 2010.

## Apêndices

### 1- Fotos:



*Escola Nacional de Belas Artes (atual Museu Nacional de Belas Artes).  
Foto: Marc Ferrez (Álbum da Avenida Central. São Paulo: Editora Ex-Libris, 1983)*



Figura: Museu Nacional, na sua segunda e atual sede na Quinta da Boa Vista – Rio de Janeiro – RJ  
Fonte: Rila Arruda, setembro/2008.



Figura: Museu Paulista – São Paulo - SP  
Fonte: Rila Arruda, julho/2009.



Figura: Museu Paraense Emílio Goeldi – Belém - PA  
Fonte: [http://mondobelem.files.wordpress.com/2008/12/mondobelemcom - emilio\\_goeldi\\_02.jpg](http://mondobelem.files.wordpress.com/2008/12/mondobelemcom - emilio_goeldi_02.jpg)

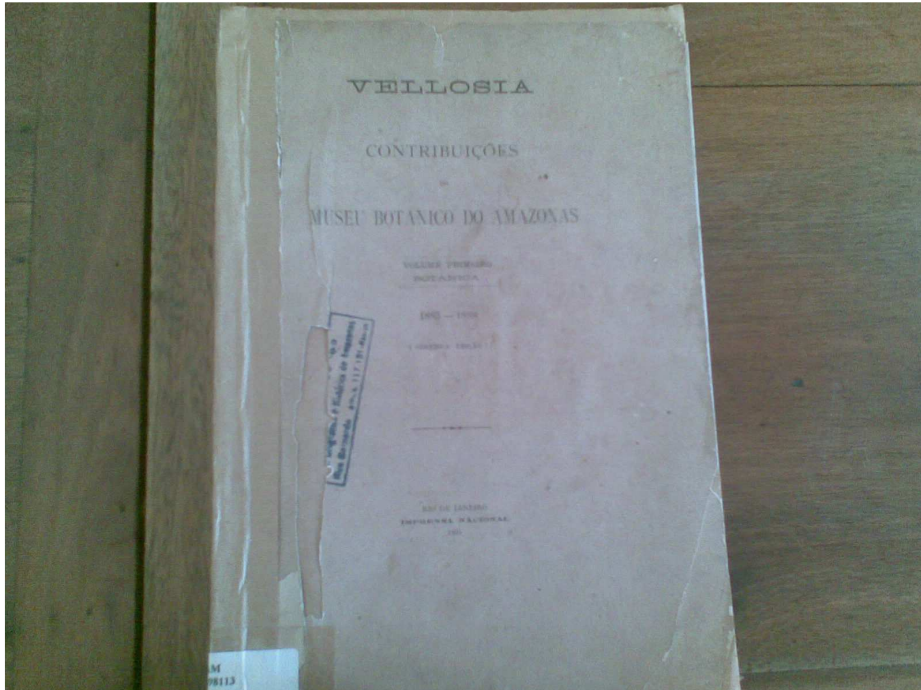


Figura: Revista *Vellozia* - volume I disponível na Biblioteca do Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas – IGHA.

Fonte: Rila Arruda, março/2010.



Figura: Ateliê de Restauro de Obras de Arte e de Papel no Palacete Provincial  
Fonte: [http://culturadoam.blogspot.com/p/palacete-provincial\\_5611.html](http://culturadoam.blogspot.com/p/palacete-provincial_5611.html)



Figura: Academia Amazonense de Medicina participando da solenidade de inauguração do Museu Casa Eduardo Ribeiro e do Museu digital da memória da Medicina, no dia 18 de março de 2010.  
Fonte: trabalho de campo, 2010.



Figura: Ex-Governador Eduardo Braga (gestão 2003-2010), Governador Omar Aziz e o Secretário de Estado de Cultura Robério Braga na inauguração do Museu Casa Eduardo Ribeiro, no dia 18 de março de 2010.  
Fonte: trabalho de campo, 2010.



Figura: conversa com a guia do Museu do Seringal Vila Paraíso  
Fonte: trabalho de campo, maio/2010.



Figura: Laboratório de Arqueologia no Palacete Provincial  
Fonte: Romen Koynov, 2009 (acervo – SEC)

## 2- Quadro dos museus em Manaus:

	MUSEU	CARÁTER	TIPOLOGIA
1	Museu Numismática Bernardo Ramos	estadual	história
2	Pinacoteca do Estado do Amazonas	estadual	artes
3	Museu Tiradentes	estadual	história
4	Museu do Homem do Norte		etnográfico
5	Museu-Biblioteca da Imagem e do Som do Amazonas	estadual	artes visuais/tecnologia
6	Museu do Seringal Vila Paraíso	estadual	ecomuseu
7	Museu de Arqueologia	estadual	arqueologia
8	Museu Casa Eduardo Ribeiro	estadual	história
9	Museu do Índio	privado	etnográfico
10	Museu Amazônico	federal	etnográfico
11	Museu da Rede Amazônica de Rádio de Televisão	privado	tecnologia
12	Museu de Ciências Naturais da Amazônia	privado	ciências naturais
13	Museu do Porto (inativo)	privado	tecnologia
14	Museu Moacir Andrade	federal	artes
15	Museu de Minerais e Rochas Geólogo Carlos Isotta	federal	mineralogia
16	Museu Crizantho Jobim do IGHA	privado	etnográfico
17	Museu do Teatro Amazonas (inativo)	estadual	história
18	Museu Ivan Ferreira Valente /LUSO	privado	
19	Museu Fernando Ferreira da Cruz/ Beneficente Portuguesa	privado	
20	Museu de Tecnologia da ULBRA	privado	tecnologia
21	Museu Maçônico Mário Verçosa	privado	
22	Museu do Bosque da Ciência	federal	
23	Museu Digital da História da Medicina no Amazonas	estadual	digital / história
24	Museu Atlético Rio Negro	privado	
25	Museu da Catedral	privado	arte sacra
26	Museu da Amazônia - MUSA	privado	ciências naturais e etnográfico



### 3- Termo de Anuência:

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

**TERMO DE ANUÊNCIA**

Prezado Secretário de Estado de Cultura Robério Braga

Ao cumprimentar Vossa Senhoria solicito sua autorização para desenvolver a pesquisa intitulada *Política cultural e museus no Amazonas (1997-2010)*. O referido trabalho é um requisito para obtenção do título de mestre em Sociologia da Universidade Federal do Amazonas.

Objetiva-se com essa pesquisa investigar a política de museus na cidade de Manaus. Para tanto, aplicar-se-á questionário de entrevista com os sujeitos da pesquisa que são os gestores culturais responsáveis pelos museus, a diretora de museus e uma amostra do público que frequenta os respectivos museus da Secretaria de Estado de Cultura, os quais autorizarão sua participação mediante um termo de consentimento. Ressalta-se que a identidade dos mesmos será mantida em sigilo.

---

Rila Arruda da Costa

---

(Responsável pelo órgão pesquisado)

#### 4- Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Eu, \_\_\_\_\_ declaro que aceito participar da pesquisa de dissertação realizada por *Rila Arruda da Costa*, que tem por título *Política cultural e museus no Amazonas (1997-2010)*. O objetivo geral da pesquisa consiste em analisar as diretrizes da política cultural implementada, seja pelo Estado, seja pelo município de Manaus, mas especificamente na política de museus. Traçar um perfil dos diferentes profissionais envolvidos na implementação da política cultural direcionada aos museus, dirigentes dos museus e o público visitante que frequenta os museus consiste, por seu turno, os objetivos específicos. Minha participação consistirá em responder perguntas do questionário no que eu julgar importante e quiser falar.

Declaro também que:

a) Estou aceitando voluntariamente participar deste estudo, não tendo sofrido nenhuma forma de pressão para isto, o que implica ainda que posso interromper a qualquer momento minha participação nesta pesquisa;

b) Fui assegurado que as informações prestadas por mim serão utilizadas somente para este estudo e de forma a não me identificar;

c) Fui informado de que esta pesquisa não acarretará a mim nenhum prejuízo direto ou indireto;

d) Fui informado ainda que posso dispor de encaminhamentos a profissionais, caso julgue necessário, após a entrevista, tanto quanto de esclarecimentos sobre o andamento da pesquisa.

---

Assinatura do Pesquisador

---

Assinatura do Participante

Manaus, .....de.....de.....

## 5- Roteiro de entrevista com os gestores culturais de museus:

1- Sexo:

Masculino

Feminino

2- Escolaridade:

Primeiro grau incompleto

Primeiro grau completo

Segundo grau incompleto

Segundo grau completo

Nível superior incompleto

Nível superior completo

Outros (especificar): \_\_\_\_\_

3- Faixa etária:

entre 18 e 30 anos

entre 31 e 40 anos

entre 41 e 50 anos

entre 51 e 60 anos

acima de 60 anos

4- Renda salarial:

menos de um salário mínimo

equivalente a um salário mínimo

entre um e três salários mínimos

entre três e seis salários mínimos

entre seis e nove salários mínimos

acima de nove salários mínimos

5 - Qual a sua formação profissional?

6 - Você recebeu alguma formação ou treinamento específico para o exercício da sua função nessa área de gestão cultural? Qual e onde?

7 - Qual a sua opinião acerca dos atuais incentivos direcionados à política de museus pelo poder público?

8 - A política desta instituição está abarcando as três ações de um museu (preservação, pesquisa e difusão)?

9 - Qual a formação dos guias dos museus?

## 6- Roteiro de entrevista com o público visitante:

### 1- Sexo:

- Masculino
- Feminino

### 2 - Escolaridade:

- Primeiro grau incompleto
- Primeiro grau completo
- Segundo grau incompleto
- Segundo grau completo
- Nível superior incompleto
- Nível superior completo
- Outros (especificar): \_\_\_\_\_

### 3 - Faixa etária:

- entre 18 e 30 anos
- entre 31 e 40 anos
- entre 41 e 50 anos
- entre 51 e 60 anos
- acima de 60 anos

### 4 -Renda salarial:

- menos de um salário mínimo
- equivalente a um salário mínimo
- entre um e três salários mínimos
- entre três e seis salários mínimos
- entre seis e nove salários mínimos
- acima de nove salários mínimos

5- Qual a sua formação profissional?

6- O que espera ver em um museu?

7- Quantas vezes já veio a esse museu?

8- Você conhece outros museus? Tem hábito de frequentá-los?

9- Qual a sua opinião sobre o papel do poder público na criação de museus? O que vem sendo investido já é o suficiente ou é necessário um maior incentivo?