



Universidade Federal do Estado Rio de Janeiro - UNIRIO
Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST
Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - PPG-PMUS
Mestrado em Museologia e Patrimônio

EXPOSIÇÃO “ARQUEOLOGIA DO RESGATE - MUSEU NACIONAL VIVE”

IMPLICAÇÕES E RESSONÂNCIAS

por

Guilherme de Almeida Machado,
*Curso de Mestrado em Museologia e Patrimônio
Linha 01 – Museu e Museologia*

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Museologia e
Patrimônio – PPG-PMUS (UNIRIO/MAST)

Orientadora: Professora Dr^a Helena Cunha de
Uzeda

UNIRIO/MAST - Rio de Janeiro, Outubro de 2022.

FOLHA DE APROVAÇÃO

EXPOSIÇÃO “ARQUEOLOGIA DO RESGATE - MUSEU NACIONAL VIVE”

Implicações e Ressonâncias

Dissertação de Mestrado submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT, como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Ciências, em Museologia e Patrimônio.

Aprovada por

Prof(a). Dr(a). _____
Nome do membro interno
Prof(a). Dr(a). Júlia Nolasco Leitão de Moraes
(PPG-PMUS UNIRIO/MAST)

Prof(a). Dr(a). _____
Nome do membro externo
Prof(a). Dr(a). Marília Xavier Cury
(MAE/USP)

Prof(a). Dr(a). _____
Nome da orientadora
Prof(a). Dr(a). Helena Cunha de Uzeda
(PPG-PMUS UNIRIO/MAST)

Rio de Janeiro, 2022

Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

- M149 Machado, Guilherme de Almeida
Exposição "Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive": implicações e ressonâncias / Guilherme de Almeida Machado. -- Rio de Janeiro, 2022.
341
- Orientadora: Helena Cunha de Uzeda.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, 2022.
1. Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive. 2. Museu Nacional/UFRJ. 3. Incêndio do Museu Nacional/UFRJ. 4. Resgate de Acervos. 5. Exposição e Comunicação em museus. I. Uzeda, Helena Cunha de, orient. II. Título.

À ciência, à cultura, à educação, base da civilização e que sofreram tanto nos últimos tempos. Aos museus, espaços que moldaram o meu ser e à universidade pública, que apesar de todas as dificuldades, continua a ser a base do conhecimento no Brasil. Ao Museu Nacional, instituição que trabalho e tanto amo.

AGRADECIMENTOS

À Professora Dr^a Helena Cunha de Uzeda pelo aceite da orientação, pelos conhecimentos compartilhados, paciência e atenção ao longo de todo o processo.

À Professora Dr^a Marília Xavier Cury e à Professora Dr^a Julia Moraes pela disponibilidade e interesse em participar da banca de avaliação.

Ao Professor Dr^o Ivan Coelho de Sá e ao Professor Dr^o Carlos Terra pela disponibilidade em serem suplentes na banca de avaliação.

À querida colega Fernanda Guedes pela entrevista e por ter contribuído para o desenvolvimento da pesquisa.

À minha família, em especial à minha mãe Lúcia Helena, ao meu pai Marcílio e à minha avó Guanahyra que apoiaram-me em todos os momentos desta caminhada com amor, carinho, atenção, dedicação e motivação. À todos os familiares que sempre quiseram meu bem e sempre me incentivaram ao longo da jornada de estudos. À todos os amigos por todo o apoio, parceria e solidariedade ao longo do processo.

Aos professores do PPG-PMUS com os quais tive a oportunidade e alegria de estudar: Tereza Scheiner, Diana Lima, Bruno Brulon, Guadalupe Campos, e novamente ao Prof Ivan Sá, Prof^a Helena Uzeda e Prof^a Júlia Moraes pelos conhecimentos compartilhados durante as aulas. Também agradeço à Alexandra, secretária do PPG-PMUS, por sua solicitude e simpatia em resolver nossas demandas. Aos professores que acompanham minha trajetória acadêmica desde a graduação até o presente momento, Prof^a Junia Guimarães e Silva e Prof^a Márcia Valéria Rosa.

Aos colegas com os quais tenho a honra de trabalhar na equipe da Seção de Museologia do Museu Nacional/UFRJ sobretudo grandes amigos que me incentivaram, apoiaram em todos os momentos desta jornada com espírito de empatia, carinho, paciência solidariedade: Amanda Cavalcanti, Paulo Victor Gitsin, Thaís Mayumi, Fernanda Pires, Pedro Henrique Gomes, Eduardo Gonçalves, Juliana Sayão, Edina Martins, Valéria Rivera e Marco Aurélio Caldas.

À todos os colegas que trabalham no Museu Nacional/UFRJ, sempre dedicados à instituição, especialmente após o incêndio, com compromisso à ciência, à educação e ao serviço público, e que contribuíram de alguma forma com o desenvolvimento desta pesquisa.

RESUMO

MACHADO, Guilherme de Almeida. **Exposição “Arqueologia do Resgate – Museu Nacional Vive”: implicações e ressonâncias**. Orientadora: Dr^a Helena Cunha de Uzeda. UNIRIO/MAST. Rio de Janeiro, 2022. Dissertação.

Esta dissertação tem como objetivo a análise as implicações e ressonâncias para o campo da museologia da exposição de curta duração “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”, realizada pelo Museu Nacional/UFRJ no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, após o incêndio de 2 de setembro de 2018 que atingiu o Palácio de São Cristóvão, edifício sede da instituição. Na primeira parte será realizada uma contextualização do Museu Nacional, apresentando seu histórico, sua organização institucional e como eram suas coleções e suas exposições antes do incêndio. Na segunda parte serão abordados os projetos que tinham como objetivo a preservação do Museu Nacional, o incêndio, seus principais impactos, as ações institucionais após o desastre, com destaque para o trabalho de Resgate de Acervos, a Campanha Museu Nacional Vive e as exposições de curta duração realizadas em parceria com outras instituições. Na última parte, será realizada a análise da exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”, destacando questões como os elementos que definiram sua concepção, o desenvolvimento das diferentes fases do projeto, a relação da exposição com a ressignificação dos objetos resgatados que foram expostos. O trabalho revela o papel fundamental representado pela exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”, que é objeto dessa pesquisa, em sua atuação como estratégia institucional de comunicação em museus no contexto pós-incêndio, consolidando a ideia de que o “Museu Nacional Vive”.

Palavras chaves: Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive; Museu Nacional/UFRJ; Incêndio do Museu Nacional/UFRJ; Resgate de Acervos; Exposição e Comunicação em museus.

ABSTRACT

MACHADO, Guilherme de Almeida. ***The Exhibition “Rescue Archaeology – The National Museum is Alive”: implications and resonances.*** Supervisor: Dr^a Helena Cunha de Uzeda. UNIRIO/MAST. Rio de Janeiro, 2022. *Dissertation.*

This dissertation aims to analyze the implications and resonances, concerning the field of Museology, of the short-term exhibition entitled “Rescue Archaeology – The National Museum is Alive”, held at Banco do Brasil Cultural Center in Rio de Janeiro by the National Museum/UFRJ, after the fire on September 2nd, 2018, that hit Palácio de São Cristóvão, the institution’s headquarters. In the first part, a contextualization of the National Museum is carried out by presenting its historical background, its institutional set-up and its collections and exhibitions’ features before the fire. In the second part, the projects which aimed to protect the National Museum, the fire, its main impacts, institutional measures taken after the tragedy, with emphasis on the work of the Rescue of Collections’ team, the National Museum is Alive campaign and short-term exhibitions conducted in collaboration with other institutions, will be addressed. In the last part, the analysis of the exhibition “Rescue Archaeology – The National Museum is Alive” will be performed, highlighting issues such as the aspects which defined its conception, the development of different project phases, the link between the exhibition and the resignification of the rescued projects being displayed. This dissertation reveals the fundamental role of the exhibition “Rescue Archaeology – The National Museum is Alive”, which is the object of this research, in its performance as an institutional strategy of communication in museums in the post-fire context, consolidating the idea that the “National Museum is Alive”.

Keywords: *Rescue Archaeology – The National Museum is Alive; National Museum/UFRJ; National Museum/UFRJ Fire; Rescue of Collections; Exhibition and Communication in museums.*

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ABRAM - Agência Brasileira de Museus;

AGENERSA - Agência Reguladora de Energia e Saneamento Básico do Estado do Rio de Janeiro;

AN - Arquivo Nacional;

BNDES - Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social;

CBMERJ - Corpo de Bombeiros do Estado do Rio de Janeiro;

CCI - Instituto Canadense de Conservação;

CEDAE - Companhia Estadual de Águas e Esgotos;

CELIN - Centro de Documentação de Línguas Indígenas - ligado ao MN;

COMPERJ - Complexo Petrolífero do Estado do Rio de Janeiro;

COPPE - Instituto Alberto Luiz Coimbra de Pós-Graduação e Pesquisa de Engenharia - ligado à UFRJ;

ETU - Escritório Técnico da Universidade - ligado à UFRJ;

FAPERJ - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro;

IBRAM - Instituto Brasileiro de Museus;

ICCROM - *International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property* (Centro Internacional de Estudo para Preservação e Restauração da Propriedade Cultural);

ICOM - *International Council of Museums* (Conselho Internacional de Museus);

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional;

MAM - Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro;

MAST - Museu de Astronomia e Ciências Afins;

MEC - Ministério da Educação;

MinC - Ministério da Cultura;

MIS - Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro;

MN - Museu Nacional - ligado à UFRJ;

ONU - Organização das Nações Unidas;

PALEOANTAR - Pesquisas paleontológicas no Continente Antártico - Museu Nacional;

PPGARq - Programa de Pós-Graduação em Arqueologia

PPGAS - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - ligado ao MN;

PPGBot - Programa de Pós-Graduação em Botânica

PPG-PMUS - Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio

PROFLIND - Mestrado Profissional em Linguística e Línguas Indígenas

PPGEO - Programa de Pós-Graduação em Geociências

PPGZoo - Programa de Pós-Graduação em Zoologia

PR-6 - Pró-Reitoria de Gestão e Governança - ligado à UFRJ;

RJ - Rio de Janeiro;

SAE - Seção de Assistência ao Ensino - ligada ao MN;

SAMN - Associação de Amigos do Museu Nacional;

SEE - Seção de Etnologia e Etnografia - ligado ao MN;

SEMEAR - Seção de Memória e Arquivo - ligado ao MN;

SEMU - Seção de Museologia - ligado ao MN;

SESC-RJ - Serviço Social do Comércio - Rio de Janeiro;

UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro;

UNESCO - *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura).

LISTA DE IMAGENS

Número das figuras e respectivas legendas	Página
Figura 1: Vista da fachada principal do Palácio de São Cristóvão, sede do Museu Nacional, na década de 1930	16
Figura 2: Organograma oficial do Museu Nacional/UFRJ	25
Figura 3: Planta do térreo do Palácio de São Cristóvão	37
Figura 4: Vista geral do Hall de entrada do Palácio de São Cristóvão, com destaque para o Meteorito Bendegó	38
Figura 5: Vista geral da sala com a exposição “Meteoritos - da Gênese ao Apocalipse”	39
Figura 6: Vista parcial da sala com a exposição “A (R)evolução das Plantas”	39
Figura 7: Vista geral da sala com a exposição “Um tiranossauro no museu”	40
Figura 8: Vista de uma vitrine com minerais e um dos painéis que compunham a exposição “Minerais da Coleção Werner”	41
Figura 9: Vista parcial da sala com a exposição “O mar brasileiro na ponta dos dedos”	42
Figura 10: Planta do piso 1 do Palácio de São Cristóvão	42
Figura 11: Vista parcial da sala com exposição sobre Paleontologia	43
Figura 12: Vista parcial da sala com exposição sobre Paleontologia	44
Figura 13: Vista parcial da sala com a exposição “Nos passos da humanidade”	44
Figura 14: Vista geral da sala com a exposição “Egito Antigo”	45
Figura 15: Vista geral da primeira sala da exposição “Culturas Mediterrâneas”	46
Figura 16: Vista geral da segunda sala da exposição “Culturas Mediterrâneas”	46
Figura 17: Vista geral da primeira sala da exposição “Arqueologia Pré-colombiana”	47
Figura 18: Vista parcial da primeira sala da exposição “Arqueologia Brasileira”, com a réplica do crânio e reconstituição facial de Luzia	48
Figura 19: Vista geral da segunda sala da exposição “Arqueologia Brasileira” com a temática dos sambaquis	48
Figura 20: Vista geral da terceira sala da exposição “Arqueologia Brasileira” com a temática das culturas ceramistas	49
Figura 21: Vista parcial da sala com a exposição “Culturas do Pacífico”	50
Figura 22: Vista geral da sala com a exposição “Paço de São Cristóvão”	50

Figura 23: Vista geral da sala com a exposição “Móveis da Monarquia” na antiga Sala do Trono	51
Figura 24: Vista geral da sala com a exposição “Entre dois mundos: Franceses de <i>Paratitou</i> e Tupinambá de <i>Rouen</i> ”	52
Figura 25: Vista geral da sala com a exposição “Brasil Indígena”	53
Figura 26: Vista geral da sala com a exposição “Os karajás”	54
Figura 27: Vista geral da sala com a exposição “kumbukumbu: África, memória e patrimônio”	56
Figura 28: Vista geral da sala com a exposição “Aves do Museu Nacional”	57
Figura 29: Vista geral da sala com a exposição “Arte com Dinossauros”	58
Figura 30: Vista geral de uma das salas com a exposição “Conchas, corais e borboletas”	58
Figura 31: Vista parcial da sala com a exposição “Celacanto”	59
Figura 32: Vista geral da sala com a exposição “Expedição Coral”	60
Figura 33: Vista aérea do ano de 2009 do Parque da Quinta da Boa Vista, bairro de São Cristóvão, Rio de Janeiro, com as áreas do Palácio e do Horto Botânico, pertencentes ao Museu Nacional, demarcadas em amarelo	72
Figura 34 - Palácio de São Cristóvão tomado pelo fogo no dia 2 de setembro de 2018	78
Figura 35 - Vista aérea do Palácio de São Cristóvão após o incêndio	81
Figura 36 - Manifestantes ocupam a Alameda das Sapucaias em frente ao Palácio de São Cristóvão, no parque da Quinta da Boa Vista.	88
Figura 37 - Processo de remoção de entulho de uma das áreas do Palácio de São Cristóvão.	91
Figura 38: Construção da cobertura metálica sobre o Palácio de São Cristóvão	92
Figura 39: Trabalho de retirada de peças dos escombros do Palácio de São Cristóvão	97
Figura 40: Trabalho na etapa de peneiras nos escombros do Palácio de São Cristóvão	97
Figura 41: Peças regatas da Coleção Arqueológica Imperatriz Teresa Cristina	98
Figura 42: Peças regatas na etapa de higienização no laboratório do Núcleo de Conservação do Resgate de Acervos	98
Figura 43 - Cronologia das exposições temporárias realizadas pela equipe do Museu Nacional no ano de 2019	103
Figura 44 - Vista geral da exposição de curta duração “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”	104

Figura 45: Vista do hall de entrada do CCB-BRJ onde estão o painel com título da exposição e o Meteorito Santa Luzia	114
Figura 46: Vista da sala C do CCB-BRJ, com destaque para os objetos expostos nas vitrines	115
Figura 47: Projeto expográfico da Sala C	128
Figura 48: Projeto expográfico da Sala D	129
Figura 49: Base de vitrines da exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”	130
Figura 50: Vista da sala onde encontrava-se a exposição “Meteoritos - da Gênese ao Apocalipse” após o incêndio, onde podemos ver o Meteorito Santa Luzia em meio aos escombros	135
Figura 51: Meteorito Santa Luzia na exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”	135
Figura 52: Vista geral da sala C do CCB-BRJ com exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”	136
Figura 53: Edans (símbolo usado em torno do pescoço pelos membros da sociedade Ogboni) antes do incêndio	138
Figura 54 : Edans após o incêndio	138
Figura 55: Pulseira de argolas antes do incêndio	138
Figura 56: Pulseira de argolas após o incêndio	138
Figura 57: Abebé (objeto ritual de Oxum) antes do incêndio	138
Figura 58: Abebé após o incêndio	138
Figura 59: Flecha (objeto ritual de Oxossi) antes do incêndio	139
Figura 60: Flecha (objeto ritual de Oxossi) antes do incêndio	139
Figura 61: Flechas rituais de Oxossi após o incêndio	139
Figura 62: Touca Real antes do incêndio	139
Figura 63: Búzios que eram elementos decorativos da Touca Real após o incêndio	139
Figura 64: Reprodução do crânio e da reconstrução da face de Luzia na exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”	140
Figura 65: Zoólito em forma de ave antes do incêndio	141
Figura 66: Zoólito em forma de ave após o incêndio	141
Figura 67: Estela de Ithu antes do incêndio	142
Figura 68: Estela de Ithu após o incêndio	142
Figura 69: Lamparina romana em bronze pertencente a Coleção Imperatriz	142

Teresa Cristina antes do incêndio

Figura 70: Frascos de vidro derretidos ao lado de um frasco íntegro com insetos 144

Figura 71: Fóssil de folha de samambaia 145

Figura 72: Tronco de madeira fossilizado com metal derretido fundido a sua estrutura 146

Figura 73: Ametista e citrino 147

Figura 74: Vista geral da sala C do CCBB-RJ com exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive” 147

Figura 75: Fragmentos de esculturas que ensinavam a platibanda da fachada principal do Palácio e uma viga metálica retorcida 150

Figura 76 : Trono de madeira, antes do incêndio 151

Figura 77: Reprodução do Trono do Reino de Daomé feito pelo estudante Miguel Monteiro Nunes 151

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. O MUSEU NACIONAL: ORGANIZAÇÃO, COLEÇÕES E EXPOSIÇÕES	10
1.1. Contextualização histórica do Museu Nacional	11
1.1.1 O Museu Nacional e a Universidade	20
1.2. O Museu Nacional e sua organização institucional	24
1.3. As coleções e as exposições do Museu Nacional na época do incêndio	29
1.3.1 Curadoria de Coleções x Curadoria de Exposições	61
2. DO PROGRAMA DE REVITALIZAÇÃO DE 2003 AO INCÊNDIO DE 2018	68
2.1 Os projetos de preservação do Museu Nacional	70
2.2 A destruição e a perda do patrimônio musealizado pelo incêndio do Museu Nacional	77
2.3 A mobilização em torno do Museu Nacional	87
2.3.1 O Resgate de Acervos	93
2.3.2 A Campanha Museu Nacional Vive	99
2.3.3 As exposições de curta duração realizadas pela equipe do Museu Nacional/UFRJ após o incêndio	102
3. A EXPOSIÇÃO “ARQUEOLOGIA DO RESGATE - MUSEU NACIONAL VIVE”	112
3.1. Análise da exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”	115
3.1.1 Fase I - Pré-montagem	117
3.1.1.1 Etapa de Concepção	117

3.1.1.2 Etapa de Planejamento	118
3.1.1.3 Etapa de Programação	126
3.1.1.4 Etapa de Produção	129
3.1.2 Fase II - Montagem	131
3.1.3 fase III - Exposição	133
3.1.4 Fase IV - Desmontagem	160
3.1.5 Fase V - Avaliação	161
3.2. A exposição de objetos resgatados após o incêndio: ressignificação e novas potencialidades.	164
3.3. O Museu Nacional Vive: a comunicação em museus como estratégia institucional.	175
CONSIDERAÇÕES FINAIS	181
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	187
ANEXO A - Descrição da Exposição de curta duração “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”	198
ANEXO B - Transcrição da Entrevista realizada com Fernanda Guedes	308

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

No dia 2 de setembro 2018, uma noite de domingo, o Palácio de São Cristóvão, edifício sede do Museu Nacional - vinculado à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e localizado no parque da Quinta da Boa Vista - foi atingido por um incêndio de grandes proporções que causou sérios danos e perda de grande parte de suas coleções. Esse foi um acontecimento marcante, considerando que o prédio era um bem tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Brasileiro (IPHAN) e que o museu possuía reconhecimento internacional. O sinistro teve grande repercussão tanto no Brasil quanto no exterior, devido à importância que a instituição representava - e ainda representa - para os campos da pesquisa em Antropologia e Ciências Naturais, assim como para o ensino, para a produção de conhecimento e para a própria memória histórica do país. O museu destacava-se por seus inúmeros objetos expostos ligados à história natural, à biodiversidade do planeta e à antropologia, com peças representativas de diferentes povos e culturas de diversas regiões do mundo. Lamentavelmente, no ano das comemorações dos 200 anos de sua fundação, o MN altera uma trajetória planejada que seria de celebrações para mergulhar no sentimento de luto, perda e revolta diante do incêndio.

Esta pesquisa tem como tema central a exposição de curta duração “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”, realizada pela equipe do Museu Nacional da UFRJ no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), na cidade do Rio de Janeiro, após o trágico incêndio. A proposta para a realização da exposição foi encaminhada pelo CCBB-RJ ao Museu Nacional, como uma maneira do museu mostrar os objetos que estavam sendo retirados pela equipe do Resgate de Acervos¹ dos escombros do Palácio de São Cristóvão. A exposição foi intitulada “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”, dando destaque ao trabalho que vinha sendo feito de resgate de remanescentes das coleções, associado ao lema da campanha “Museu Nacional Vive”, que fora lançado pelo museu alguns dias após o incêndio.

Esta foi a segunda exposição de curta duração inaugurada pelo MN após o incêndio, mas seria a primeira exposição concebida e realizada que abordava o desastre, tendo como principal intuito demonstrar à sociedade que a instituição não havia sido destruída definitivamente pelo fogo. Ficando aberta ao público de 27 de fevereiro a 29 de abril de 2019, a exposição tinha o objetivo de apresentar os objetos que vinham sendo resgatados e outros que, por estarem armazenados em outros prédios, faziam parte de coleções que não haviam sido atingidas pelo incêndio.

¹ Nome escolhido pela equipe envolvida nas escavações dos escombros do Palácio de São Cristóvão após o incêndio para representar a operação de salvamento do patrimônio do MN.

A pesquisa objetiva investigar o processo de concepção, os critérios de seleção das peças resgatadas – já que nem todas integraram a exposição - e a inclusão de peças que não haviam sido queimadas, mas que também fizeram parte da mostra, buscando analisar questões relativas aos desafios no âmbito da curadoria e comunicação em museus, refletindo sobre quais seriam as potencialidades da exposição para o campo da museologia e do patrimônio.

Ao longo deste trabalho, dentre as inúmeras ações realizadas pela equipe do MN, serão destacadas algumas que estão mais diretamente ligadas à exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”: sua contextualização junto às outras exposições de curta duração realizadas pós-incêndio em 2019 por meio de parcerias institucionais, o Resgate de Acervos e a Campanha “Museu Nacional Vive”.

O objetivo geral do trabalho é analisar as implicações e ressonâncias para o campo da museologia da exposição de curta duração “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”, realizada pelo Museu Nacional da UFRJ no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro cinco meses após o incêndio de 2018. O trabalho terá como intenção também contextualizar o Museu Nacional/UFRJ em sua importância como instituição científica, acadêmica e museológica ao abordar sua organização institucional, suas coleções e exposições antes do incêndio; Apresentar os antecedentes do incêndio do Museu Nacional/UFRJ e os impactos deste no Palácio de São Cristóvão e em suas coleções, assim como as ações institucionais que foram tomadas após o incêndio; Analisar a exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”, destacando a ressignificação dos objetos resgatados expostos e a importância da comunicação em museus como estratégia institucional após o desastre.

A escolha do tema dessa pesquisa justifica-se pelo fato do edifício sede do Museu Nacional ter sido atingido por um incêndio de grandes proporções e, com isso, no interesse de compreender quais foram os desdobramentos por conta de tal circunstância, mais especificamente aqueles relacionados à comunicação em museus e sua importância para a instituição naquele momento. Existe um caráter particular na exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive” que reside no fato de trazer à tona a perspectiva do desastre, expondo objetos musealizados que conseguiram sobreviver ao incêndio. Os profissionais do Museu Nacional estavam diante de um novo contexto: expor objetos que foram atingidos pelo fogo e posteriormente retirados dos escombros, implicando em uma série de medidas visando resguardar a integridade deste acervo, em sua maioria, extremamente fragilizado por conta das altas temperaturas e do poder de destruição das chamas.

Ponto também a ser considerado de interesse da pesquisa é a tentativa da exposição de demarcar a continuidade da existência do MN, relacionando-se com a reconstrução² e reconfiguração³ do museu após o desastre, assim como trazer a perspectiva de que mesmo as peças queimadas e retiradas das cinzas do Palácio poderiam ter novo potencial, seja como fontes para novas pesquisas, seja por se configurarem como testemunhos da tragédia, evocando inúmeras questões nos campos das ciências, da memória, da museologia e do patrimônio, evidenciando a própria dimensão simbólica do resgate deste acervo e de sua ressignificação.

O interesse pelo tema desta pesquisa também está relacionado ao fato de ter vivenciado tal experiência em âmbito profissional e pessoal como servidor do Museu Nacional. No dia 6 de novembro de 2018, dois meses após o incêndio, assumi minhas funções na instituição; naquele momento, os funcionários das diferentes equipes do museu ainda estavam mobilizando-se e organizando-se diante das consequências do sinistro, muitos dos quais ainda não possuíam um local de trabalho, equipamentos ou perspectivas de retorno ao desenvolvimento de suas pesquisas, muitas delas inteiramente perdidas. A falta de infraestrutura, ocasionada pelo incêndio do Palácio, a precariedade das instalações existentes e o imprevisto passaram a fazer parte do cotidiano. Meu primeiro trabalho foi atuar junto à equipe da Seção de Museologia na produção da exposição de curta duração “Quando nem tudo era gelo: novas descobertas no Continente Antártico”; em dezembro do mesmo ano, também comecei a participar das discussões em torno do projeto da exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”.

Ao participar do processo de elaboração dessas e de outras exposições, como poderemos conferir ao longo desse trabalho, foi possível perceber que a intenção da instituição era buscar apoio da sociedade e manter o diálogo com os diferentes públicos após incêndio. Dessa forma, realizar uma pesquisa para entender o papel das exposições de curta duração realizadas pelo MN após o sinistro, em especial “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”, no âmbito da comunicação museológica no período pós-incêndio, pareceu fundamental para aprofundar algumas reflexões teóricas no campo da museologia.

Nesse contexto de desastre, uma primeira interpretação possível seria a de que o Museu Nacional havia acabado. Mas em seguida, ainda em meio ao profundo sentimento

² O termo “reconstrução” vem sendo usado de modo geral nos projetos e ações desenvolvidas pelo Museu Nacional no que se refere à recuperação da instituição após o incêndio. Neste trabalho usaremos este termo no que tange aos espaços físicos do museu, em especial para nos referir à restauração do prédio do Palácio de São Cristóvão.

³ Neste trabalho usaremos o termo “reestruturação” em referência às mudanças em âmbito de gestão e administração institucional pelas quais o Museu Nacional vem passando após o incêndio.

de perda, vieram algumas reflexões, entre as quais: em que consistiria de fato o Museu Nacional? A instituição restringiria-se ao Palácio e suas coleções? Ou abarcaria um universo bem maior, que insere seu corpo de funcionários, visitantes e públicos potenciais, as atividades produzidas e disseminadas pela entidade - de ensino, pesquisa e extensão - e ainda todo um imaginário que envolve a imagem da instituição? Ao buscar entender o contexto em que se deu o incêndio e como o MN tratou as exposições e a relação com os diferentes públicos após o incêndio, pode-se aprofundar a reflexão relacionada a estas questões.

Este trabalho está inserido na Linha de Pesquisa 01 do PPG-PMUS, “Museu e Museologia”, considerando tratar de questões ligadas à gênese, ao desenvolvimento e a representação do Museu ao contextualizar o Museu Nacional no tempo e no espaço, relacionando-o a conceitos de Museu como fenômeno e de musealização como processo. O incêndio que atingiu a instituição motivou reflexões ligadas ao campo da museologia, como aspectos de gestão, preservação e criação de significado. A pesquisa vincula-se ao projeto “Design de exposições: suas relações de influência na percepção do público e na comunicação do discurso das exposições museológicas”, tendo como a principal questão a teoria da exposição como parte da comunicação em museus, enquanto função primordial que, em seu caráter multidisciplinar, opera na materialização tridimensional das ideias em seu papel de construto inter-relacional e zona preferencial para o contato entre o real e o simbólico.

No que concerne à viabilidade desse trabalho, como servidor técnico em assuntos educacionais do Museu Nacional, ocupando o cargo de museólogo da Seção de Museologia do MN, o acesso aos documentos necessários à pesquisa não constituiu um problema. Essa pesquisa se configura como decorrência do próprio trabalho realizado no MN, e no que se refere à exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”, participei da equipe de produção executiva, acompanhando o planejamento, montagem, manutenção e desmontagem, em contato direto com o grupo responsável pela curadoria.

Nesse sentido, mesmo vivenciando o período da pandemia do COVID-19, a pesquisa não foi afetada diretamente porque continuei tendo acesso aos documentos necessários ao desenvolvimento da pesquisa, incluindo o relatório elaborado ao final sobre a exposição. Além disso, antes de ser desmontada, pude fotografar toda a exposição, incluindo todos os espaços, objetos, textos e legendas.

A Seção de Memória e Arquivo do MN, responsável pela guarda do arquivo documental da instituição, foi quase toda perdida durante o incêndio, sendo que, no que se refere à pesquisa documental, não foi possível ter acesso a muitas fontes primárias

importantes. Entretanto, foi possível consultar fontes secundárias, que contam com informações de pesquisas feitas por outros autores a partir de documentos originais; com isso, apesar das grandes perdas documentais, foi possível, pelo menos em grande parte, levantar as informações necessárias ao desenvolvimento desta pesquisa. No que diz respeito à parte de pesquisa bibliográfica, mesmo com as bibliotecas fechadas por conta da pandemia, foi possível acessar muitos conteúdos que constam de publicações, como artigos, revistas e livros, disponíveis em formato digital, ou pela compra de alguns exemplares físicos por meio de aquisição *online*.

A abordagem metodológica utilizada foi a qualitativa, uma vez que a pesquisa se propôs realizar um exercício teórico e interpretativo sobre a comunicação em museus, relacionado ao estudo de caso da exposição de curta duração “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”. Os capítulos 1 e 2 foram desenvolvidos por meio de uma pesquisa descritiva, fundamentada a partir da leitura de bibliografia referentes aos campos da museologia e do patrimônio; também foi realizada pesquisa documental referente ao Museu Nacional, mais especificamente sobre questões relacionadas a sua estrutura interna, coleções, exposições, ao incêndio e às ações após o desastre.

Analisar documentos como relatórios de antigas exposições e publicações feitas pelo museu - livros, relatórios e artigos - contribuíram para entender a trajetória da instituição, a natureza de suas coleções e as exposições de longa duração existentes à época do incêndio. O “Programa de Revitalização do Museu Nacional” foi um documento essencial para entender quais planos e ações estavam sendo planejadas pelo MN visando a preservação de seus edifícios e coleções nas últimas décadas. Para obter informações relacionadas ao incêndio e a situação após o desastre foi feita a leitura de reportagens jornalísticas e artigos escritos por pesquisadores sobre o fato, a análise da publicação “500 dias de Resgate - Memória, coragem e imagem”, fundamental para a compreensão deste processo, além da realização de uma entrevista do tipo semiestruturada com a servidora do Núcleo de Comunicação e Eventos do MN, Fernanda Guedes, que atuou diretamente em diferentes ações do MN após o incêndio, em especial na concepção e gerenciamento da Campanha “Museu Nacional Vive”; os dados obtidos na entrevista foram usados, principalmente, para o desenvolvimento dos capítulos 2 e 3.

A pesquisa exploratória foi realizada em especial para o desenvolvimento do capítulo 3, com o objetivo de analisar a exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”. Esta etapa da pesquisa se enquadra na abordagem exploratória por se tratar de um recorte temático que necessita de coleta de dados ainda não publicados. Para isso, foi desenvolvida pesquisa de campo, documental e bibliográfica. A pesquisa de campo foi realizada por meio da observação como participante do processo de concepção e

produção da exposição, ou seja, pela observação ativa e com a participação real do processo como membro da equipe da Seção de Museologia do MN. Durante o trabalho de desenvolvimento da mostra, pude participar de diversas reuniões e registrar em um caderno de notas diferentes questões, discussões e demandas para a concretização da exposição e, especialmente, vivenciar *in loco* os desafios existentes diante de um contexto extremamente adverso por conta do desastre. Pude transitar por diferentes espaços como o interior do Palácio em conjunto com integrantes da equipe do Resgate de Acervos, visitar os espaços onde estavam armazenados os objetos resgatados dos escombros, visitar edificações anexas onde estão as coleções não atingidas pelo incêndio e dialogar com profissionais das mais diferentes áreas de pesquisa dentro do MN.

Quando a exposição estava em cartaz, todo o espaço, objetos e textos foram fotografados. A pesquisa documental foi realizada a partir de informações presentes no relatório da exposição e dados anotados durante o desenvolvimento do processo. No capítulo 3 também é realizada pesquisa bibliográfica com o objetivo estudar o pensamento teórico da museologia em relação às exposições como principais formas de comunicação em museus.

Com isso, no primeiro capítulo, intitulado “O Museu Nacional: organização, coleções e exposições”, aborda-se a importância do MN como uma instituição científica, acadêmica e museológica em seu caráter dúplice também como centro universitário. Um breve histórico tratará do contexto desde sua fundação, analisando o papel do museu no desenvolvimento da ciência brasileira (LOPES, 2009; AZEVEDO, 2007; DANTAS, 2007; DUARTE, 2019; SEREJO, 2020) e a organização da instituição, de suas pesquisas, de suas coleções e dos aspectos comunicacionais de suas exposições à época do incêndio, mostrando sua singularidade, complexidade e relevância no que se refere às ciências naturais e à antropologia, assim como à museologia. Neste momento, são discutidos conceitos como museu (ICOM, 2022; BRASIL, 2009), coleção (MAIRESSE; DESVALLÉES, 2013; BRULON SOARES, 2015; POMIAN, 1987; LIMA, 2012), questões inerentes a museus universitários (LOURENÇO, 2003, 2005), a curadoria de coleções e curadoria de exposições (CURY, 2005, 2010; BRUNO, 2008; MORAES, 2011).

O segundo capítulo, denominado “Do Programa de Revitalização de 2003 ao incêndio de 2018”, o trabalho se debruça sobre o plano de revitalização que o MN vinha desenvolvendo desde a década de 1990, formalmente lançado no ano de 2003, para a transferência de suas coleções, de suas estruturas administrativas, de pesquisa e de ensino do Palácio de São Cristóvão para outros espaços, buscando a melhor salvaguarda de seus acervos, a preservação do edifício de grande valor histórico e a ampliação associada a modernização das exposições (MUSEU NACIONAL, 2003; 2013; MARIAH; NARA JR;

BIENE, 2018). Mesmo com alguns avanços, o plano não foi executado em sua totalidade até que, em 2018, ocorreu o incêndio do Palácio, ocasionando a perda de grande parte das coleções expostas e armazenadas nas reservas técnicas, dos laboratórios e seus materiais de pesquisas. O capítulo trata dos danos causados ao Palácio de São Cristóvão e às coleções (SEREJO, 2020), da mobilização popular e institucional que ocorreu em torno do museu após o desastre e de algumas ações realizadas pelo MN, entre elas, o Resgate de Acervos (RODRIGUES CARVALHO; CARVALHO; CARDOSO; REIS, 2021), a campanha “Museu Nacional Vive” (GUEDES, 2021) e as seis exposições de curta duração realizadas em parceria com outras instituições⁴ ao longo de 2019 (MUSEU NACIONAL, 2020). Nesse sentido, a intenção é abordar a destruição causada pelo incêndio de grandes proporções no edifício histórico tombado e a perda irreparável das coleções científicas e musealizadas, relacionando com os conceitos de musealidade (MAROEVIC, 1997), musealização (CURY, 2005; MAIRESSE, 2011) e preservação (BERGERON, 2011).

No terceiro capítulo, “A exposição ‘Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive’ no CCB-RJ” (MACHADO, 2019) a pesquisa dedica-se a análise da referida exposição de curta duração, inaugurada após o incêndio ocorrido em setembro de 2018, e o papel que desempenhou como parte da comunicação do MN. Apesar de não ter sido a primeira exposição realizada após o incêndio, foi a primeira de fato concebida completamente após o desastre, trazendo como temática o trabalho de Resgate de Acervos do que restara nos escombros do Palácio de São Cristóvão. A intenção é abordar a exposição (SCHEINER, 2005, 2006, 2008; CURY, 2005 a, b, 2007, 2012; DAVALLON, 1999; DECAROLIS, 2005; HERNÁNDEZ, 2006; DESVALLÉES, SCHÄRER, DROUGUET 2011; UZEDA, 2018) como principal forma da comunicação dos museus, refletir sobre questões ligadas ao processo de concepção, da expografia⁵ e do desenvolvimento de um projeto que visava expor objetos musealizados sobreviventes ao incêndio, analisando sua ressignificação e suas novas potencialidades no âmbito de pesquisas em diferentes áreas (BRULON SOARES, 2015; CURY, 2005, 2006; ALBERTI, (2005), CASTRO, 2010), assim como entender a

⁴ “Quando nem tudo era gelo: novas descobertas no Continente Antártico”, exposição realizada no Museu Casa da Moeda do Brasil, Rio de Janeiro; “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro; “Museu Nacional Vive: Memórias e Perspectivas”, realizada no Congresso Nacional, Brasília; “Santo Antônio de Sá: Primeira Vila do Recôncavo da Guanabara”, realizada na Caixa Cultural, Rio de Janeiro; “Os Primeiros Brasileiros” realizada no Arquivo Nacional, Rio de Janeiro; e “Ressurgindo das Cinzas”, realizada no Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro.

⁵ O termo “expografia” diz respeito especificamente à área da museografia responsável pela definição e concepção do design da exposição, sendo assim, a expografia é o que “consolida os discursos expositivos” (FRANCO, 2018, p. 140). Já o termo “museografia”, embora seja comumente utilizado para designar a parte plástica das exposições, engloba “todas as ações práticas de um museu: planejamento, arquitetura, acessibilidade, documentação, conservação, exposição e educação” (CURY, 2005, p. 27).

comunicação em museus como estratégia institucional após o incêndio (DAVALLON, 1999; DECAROLIS, 2005; CURY, 2005, 2006; HERNÁNDEZ, 2006; MORAES, 2010).

CAPÍTULO 1

O MUSEU NACIONAL: ORGANIZAÇÃO, COLEÇÕES E EXPOSIÇÕES

1. O MUSEU NACIONAL: ORGANIZAÇÃO, COLEÇÕES E EXPOSIÇÕES

O Museu Nacional é um museu de História Natural e Antropologia que, diferente de muitos museus ao redor do mundo - na maioria das vezes especializados em determinada área do conhecimento - ainda mantém reunidas estas duas grandes áreas, congregando acervos e pesquisas em zoologia, botânica, geologia, paleontologia, antropologia biológica, antropologia social/etnologia, arqueologia, linguística, além de acervos didáticos, arquivísticos, bibliográficos, históricos e artísticos.

Esta diversidade está ligada às suas origens no início do século XIX, ao projeto político ao qual estava inserido, aos inúmeros acontecimentos que marcaram a história do Brasil, às transformações na sociedade, às mudanças de caráter institucional, assim como a sua incorporação à Universidade. Todos estes fatos contribuíram para a formação de uma estrutura complexa, que leva a reflexão sobre os pontos colocados no título deste capítulo: a organização do museu, suas coleções e suas exposições, com o objetivo de compreender melhor a instituição.

Em um primeiro momento, podemos nos questionar sobre qual a relevância de se tratar da organização, das coleções e das exposições do Museu Nacional para analisar a exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”. No capítulo 3, momento dedicado à análise desta exposição, é possível observar que para além do fato do incêndio, os mais de 200 anos de trajetória do MN, a estrutura organizacional, as diferentes tipologias de coleções e as exposições que estavam abertas aos públicos vão impactar o processo de concepção da exposição de curta duração, a expografia, a elaboração do conteúdo, a seleção e a organização do acervo. Entender estes pontos, ajuda a refletir sobre questões basilares que estarão presentes de forma implícita ou explícita nessa exposição que é objeto de estudo desta pesquisa.

Colocadas estas questões iniciais, o trabalho passa ao desenvolvimento de cada um dos pontos colocados, buscando compreender de que forma o museu se apresentava em finais de 2018, momento em que ocorre o incêndio, e início de 2019, quando da realização da exposição de curta duração “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”.

1.1 Contextualização histórica do Museu Nacional

O Museu Nacional tem seu marco de fundação com a criação do então Museu Real em 6 de junho de 1818, por meio de um decreto assinado por D. João VI, que também

autorizava a compra de uma casa⁶, situada no Campo de Santana, no centro da cidade do Rio de Janeiro, para abrigar a sede do museu. O documento colocava como principal objetivo da instituição “[...] propagar os conhecimentos e estudos das ciências naturais no Reino do Brasil, que encerra em si milhares de objetos dignos de observação e exame [...]” (BRASIL, 1818).

Ao realizar uma breve análise do contexto de criação do então Museu Real, Maria Margaret Lopes⁷ (2019) coloca que o estímulo ao desenvolvimento das ciências naturais, desde a segunda metade do século XVIII, era uma política da Coroa Portuguesa de aproveitamento racional dos recursos naturais do Império e de tentativas de diversificação da produção. Relacionado a esta política estava o estímulo à criação de diferentes instituições, entre as quais museus que, segundo a autora, se constituíam:

Como fenômenos tipicamente urbanos, [...] como um reflexo de tomadas de consciência dos valores da razão, da civilização e do Império, bem como do novo espírito científico, de que o projeto econômico e político da geração dos ilustrados luso-brasileiros do período fez eco, também em Portugal (LOPES, 2019, p.35).

Um fato histórico que influenciou diretamente na criação do Museu Real foi a vinda da Coroa Portuguesa de Lisboa para o Rio de Janeiro em 1808, momento que, segundo Lopes (2019), a Corte vai tomar uma série de medidas que visam uma liberação de caráter econômico e cultural que fosse capaz de viabilizar a colônia como nova sede da Monarquia. Com uma política de modernização, que a partir desse momento vai incluir mais diretamente o Brasil, o governo português criou inúmeras instituições no território brasileiro entre 1808 e 1821, período referente à administração do então príncipe regente D. João, que viria a ser coroado Rei D. João VI em 1816. Dentre estas instituições estavam a Escola de Cirurgia da

⁶ O imóvel pertencia a João Rodrigues Pereira de Almeida, que recebeu posteriormente o título de Barão de Ubá. O prédio abrigou a sede do Museu Real, depois nomeado Museu Nacional. Com a mudança da sede da instituição para a Quinta da Boa Vista com a República, em 1892, o prédio passou a sediar a Intendência de Guerra e o Fórum da cidade do Rio de Janeiro. Entre 1907 e 1985, sediou o Arquivo Nacional. Em 1986, abrigou a Casa da Moeda do Brasil, que em 1988 repassou o bem ao Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro. Em 1998, a propriedade retornou à Casa da Moeda que, em 2009, apresentou um projeto de intervenção para o edifício, aprovado pelo IPHAN, com o intuito de adequá-lo para abrigar o Centro Cultural Museu Casa da Moeda (IPHAN, 2015).

⁷ Maria Margaret Lopes, graduada em Geologia pela Universidade de São Paulo (1980), mestre em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (1988), doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (1993) e Livre Docência em História das Ciências pela Universidade Estadual de Campinas (2002). Realizou estágio de doutoramento no *Smithsonian Institution*, Washington (1993), pós-doutoramento em História das ciências na University of Louisiana (EUA, 1997) com apoio da FAPESP e no Museu Etnográfico da *Universidad de Buenos Aires* (1998) com apoio da *Rockefeller Foundation*. Tem experiência na área de História, especialmente em História das Ciências, atuando principalmente nos seguintes temas: História das Ciências e da Tecnologia no Brasil e América Latina, História das Ciências Geológicas e Paleontológicas no Brasil e América Latina, Gênero em História das ciências e tecnologias, História dos Museus de Ciências e Tecnologias.

Bahia, a Academia de Guardas-Marinha, as Academias Médico-Cirúrgica e Militar, a Imprensa Régia, a Biblioteca Nacional, a Escola Real de Ciências Artes e Ofícios, o Jardim Botânico do Rio de Janeiro e o Museu Real.

Quanto à organização, o então Museu Real seguia os parâmetros iluministas, tendo como principal objetivo organizar e classificar os dados da natureza, de modo a permitir o desenvolvimento de pesquisas, como afirma Sérgio Alex Azevedo⁸ (2007). Relacionado a este fato, Lopes (2019) afirma que o museu foi fundado a partir de um caráter metropolitano e universal, considerando o fato de estar no Rio de Janeiro, a sede da monarquia portuguesa no momento de sua fundação, teve papel fundamental no processo de institucionalização das ciências no Brasil ao longo século XIX. A instituição inicialmente reuniu acervos de diferentes tipologias, advindos de diversas partes do mundo, em especial de possessões portuguesas na Ásia e na África, configurando intercâmbios com outras nações para dispor de coleções com caráter universal; além disso tornou-se um centro receptor de produtos das províncias brasileiras. Pode-se dizer que o museu era elemento fundamental para atender os interesses da Coroa, cujo intuito principal era conhecer o território brasileiro, visando a exploração com fins econômicos, ou seja, era essencial conhecer os recursos minerais, os recursos vegetais, a fauna e as populações nativas para orientar políticas de Estado.

As coleções da instituição extrapolavam os limites espaço-temporais do Brasil e não se restringiam a artefatos das ciências naturais, já que desde sua fundação o museu contava com objetos históricos, artísticos e outros que, posteriormente, seriam classificados como antropológicos, conforme o desenvolvimento da especialização das disciplinas científicas ao longo do século XIX. Em seus primeiros anos de existência, destacam-se como primeiros acervos institucionais, obras de arte e artefatos da Antiguidade, doados pela Família Real, itens zoológicos, botânicos e objetos etnográficos de diferentes povos que habitavam as províncias do Brasil à época e, também, a coleção mineralógica adquirida pela Coroa Portuguesa ainda no final do século XVIII, conhecida como Coleção Werner (AZEVEDO, 2007).

⁸ Sérgio Alex Kugland de Azevedo possui graduação em Geologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1979), graduação em Ciências Biológicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1985), mestrado em Geociências pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1982) e doutorado em Geociências pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1991). Foi diretor do Museu Nacional/UFRJ entre os anos de 2003 e 2010. Atualmente é professor titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Zoologia, com ênfase em Paleozoologia de Vertebrados, atuando principalmente nos seguintes temas: tecnologias tridimensionais aplicadas à pesquisa científica, dinossauros, cretáceo, paleovertebrados, paleozoologia e exposição. Coordena o Laboratório de Processamento de Imagem Digital do Museu Nacional/UFRJ.

Ao longo de sua trajetória, o Museu Real sofreria alterações em sua denominação devido às mudanças políticas ocorridas no Brasil. Dois anos após a independência do país, em 1824, foi outorgada pelo Imperador D. Pedro I a Constituição Política do Brasil, quando a nomenclatura foi alterada para Museu Nacional e Imperial, sendo assim chamado até 1825, quando torna-se Museu Imperial e Nacional. Em 1842, enquanto o país passava pelas Revoluções Liberais, a instituição teve seu caráter nacional fortalecido, passando a ser identificada como Museu Nacional, nome que se mantém até os dias atuais. Segundo Regina Dantas⁹, naquele mesmo ano foi divulgado um novo regulamento para a instituição, sendo implementada uma nova organização administrativa (DANTAS, 2012).

Fato importante a ser considerado é a contribuição do Museu Nacional para a especialização das diferentes disciplinas científicas no Brasil, especialmente durante o século XIX, algo que podemos observar na própria organização institucional ao longo da sua história¹⁰. Podemos exemplificar tal questão ao analisarmos o Regulamento de Nº 123 de 3 de fevereiro de 1842 e o Decreto nº 6.116 de 9 de fevereiro de 1876, que reorganizam a instituição.

O Regulamento de 1842 “dá ao Museu Nacional huma organização accommodada à melhor classificação, e conservação dos objectos” e implementa a seguinte organização:

Art. 1º O Museu Nacional desta Côrte será dividido em quatro Secções:

1ª. De Anatomia comparada, e Zoologia;

2ª. De Botanica, Agricultura, e Artes mechanicas;

3ª. De Mineralogia, Geologia e Sciencias phisicas;

4ª. De Numismatica e Artes liberais, Archeologia, usos, e costumes das Nações modernas (BRASIL, 1842).

No Decreto de 1876 define-se que “O Museu Nacional é destinado ao estudo da Historia Natural, particularmente da do Brazil, e ao ensino das sciencias phisicas e

⁹ Regina Maria Macedo Costa Dantas, doutora em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia pela UFRJ, atua como Professora Permanente do Programa de Pós-graduação em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia - HCTE/UFRJ, tendo sido Diretora Adjunta de Administração do Museu Nacional entre 1998 e 2002. Desenvolve pesquisas na área de História das Ciências, com ênfase em História das Ciências no Brasil, História das Instituições Científicas Brasileiras do século XIX, Mulheres das Ciências no Brasil, Patrimônio, Memória, Coleccionismo, Arquivos e Museus científicos. Coordena projetos de pesquisa e de extensão sobre a história das instituições científicas brasileiras, com destaque para o MN/UFRJ e suas coleções; e sobre o Palácio de São Cristóvão.

¹⁰ A pesquisa não pretende fazer uma análise dos aspectos administrativos e organizacionais ao longo da trajetória do Museu Nacional, mas considera-se importante mencionar a questão da especialização das disciplinas científicas para entender como tal fato impactou a estrutura organizacional do MN, o desenvolvimento das pesquisas, a organização das coleções e das exposições ao longo da história.

naturaes, sobretudo em suas applicações a agricultura, industria e artes” e foi organizado da seguinte forma:

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

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

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

3ª De sciencias phisicas: mineralogia, geologia e paleontologia geral.

Art. 3º Emquanto se não realizar a criação de estabelecimento especial para o estudo de archeologia, ethnographia e numismatica, constituirão estas materias uma secção annexa ao Museu Nacional (BRASIL, 1876).

Comparando os dois documentos, observa-se que as mudanças epistêmicas influenciaram a organização do MN, ou seja, sua estruturação interna é pautada no desenvolvimento das pesquisas, de acordo com as diferentes disciplinas científicas. Destacam-se os casos da Paleontologia e Antropologia, que não estavam presentes no Regulamento de 1842, mas foram inseridas como parte da organização no Decreto de 1876. Isso não significa que este último documento represente o marco inicial destas disciplinas no Brasil - primeiro, porque o museu estava em consonância com a ciências desenvolvidas na Europa e segundo, porque as pesquisas nestas áreas já eram praticadas por cientistas do próprio museu antes mesmo de sua formalização na estrutura institucional, configurando-se assim como resultado do processo de especialização, que se reflete oficialmente na estrutura do MN. Seria a partir deste último decreto que surgiria a separação nominal entre ciências naturais e antropológicas, que permanece até o presente momento.

Apesar da grande importância da instituição no cenário nacional, seria a partir da década de 1870, como coloca Luiz Fernando Dias Duarte¹¹ (2019), com a atuação do diretor Ladislau Netto, que o Museu Nacional ganharia um dinamismo de impacto internacional, tornando-se realmente um lugar para debates intelectuais a respeito das grandes teorias que estavam sendo discutidas no mundo ocidental. Na gestão de Ladislau Netto foi criada, em 1876, a primeira revista científica brasileira, que ainda permanece em publicação, os “Archivos do Museu Nacional”; promoveram-se expedições etnográficas que tinham como objetivo recolher materiais de diferentes povos indígenas habitantes do território nacional,

¹¹ Luiz Fernando Dias Duarte, mestre em Antropologia Social pela UFRJ (1978) e doutor em Ciências Humanas pela mesma universidade (1985). Fez pós-doutorado na EHESS, Paris (1991). Atualmente é Professor Titular do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, do Museu Nacional/UFRJ. Foi Professor Visitante nas Universidades de Brasília, Paris-Nanterre, Buenos Aires, Liège, Federal do Rio Grande do Norte, Nacional de San Martín, Nacional de Misiones e Nacional de Córdoba. Foi Vice-Diretor e Diretor do Museu Nacional, Rio de Janeiro, e membro do Conselho Consultivo do IPHAN/MINC. É Comendador da Ordem Nacional do Mérito Científico e membro titular da Academia Brasileira de Ciências. Tem experiência na área de Antropologia das Sociedades Complexas, com ênfase em Construção Social da Pessoa, cobrindo temas tais como família, religião, sexualidade, natureza, vida e modernidade. Atualmente se dedica a estudos de história da teoria antropológica, particularmente a propósito da tradição romântica na cultura ocidental moderna.

com a intenção de montar a primeira Exposição Antropológica Brasileira, que foi realizada em 1882. O diretor organizou participações do país nas Exposições Internacionais ocorridas no período, fazendo que o Museu Nacional tivesse destaque nesses eventos, que Duarte (2019) chamou de "vitrines da civilização ocidental", por mostrar aspectos culturais, avanços tecnológicos e científicos.

Como mencionado anteriormente, as mudanças no cenário político brasileiro influenciaram o MN em diferentes aspectos. No entanto, com a Proclamação da República, em 1889, a Monarquia foi extinta e a Família Imperial enviada para o exílio, seus bens foram leiloados e o Palácio de São Cristóvão, residência imperial, foi desocupado. Em 1891 foi realizada no pátio interno do edifício, coberto e adaptado para a ocasião, a primeira Assembleia Constituinte da República. Com o término da Constituinte, as discussões relacionadas ao futuro da edificação culminaram, em 1892, numa decisão que atendia demandas colocadas pela Direção do Museu Nacional por mais espaço, com a transferência da sede do museu do Campo de Santana para o Palácio de São Cristóvão, localizado no interior da Quinta da Boa Vista, no bairro de São Cristóvão (DUARTE, 2019).

O Palácio sofreu adaptações nos anos subsequentes para que a estrutura residencial fosse adequada para as novas instalações do museu, que para além de abrigar os acervos e as exposições, deveria comportar laboratórios para desenvolvimento de pesquisas.

Figura 1: Vista da fachada principal do Palácio de São Cristóvão, sede do Museu Nacional, na década de 1930



Foto: Augusto Malta, acervo IMS. Fonte: www.brasilianafotografica.bn.gov.br

Ao longo das primeiras décadas do século XX, a instituição consolidou-se como centro de pesquisa e ensino, formando parcerias com o governo e a sociedade, e recebeu importantes personalidades da ciência mundial como Albert Einstein em 1925, Marie Curie em 1926 e Santos-Dumont em 1928.

Entre as ações pioneiras do Museu Nacional está a criação, em 1927, da Seção de Assistência ao Ensino - SAE, pelo então diretor Edgar Roquette Pinto¹², sendo o primeiro setor educativo de um museu brasileiro, fato fundamental no desenvolvimento da educação museal no Brasil. Outro marco foi a criação da Sociedade dos Amigos do Museu Nacional - SAMN¹³, em 1937, a primeira associação de amigos de um museu brasileiro, fundada com o intuito de “[...] zelar pelo patrimônio cultural do museu, enriquecer suas coleções, auxiliar em expedições e projetos científicos, dentre outras iniciativas acadêmicas e culturais” (SAMN, 2022).

Pelo caráter acadêmico e científico das pesquisas desenvolvidas, em 1946 o Museu Nacional foi incorporado à Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, impactando diretamente na forma de gestão e organização interna do MN. Com a reforma universitária de 1968, a organização do museu passou a ser dividida em departamentos, seguindo a divisão das diferentes áreas de pesquisa, com a estrutura de ensino se estabelecendo em torno de programas de pós-graduação. Se antes, as coleções do MN estavam organizadas dentro das seções, a partir desse momento, a maior parte delas passa a estar inserida nos departamentos (AZEVEDO, 2007).

Outro fato histórico marcante foi a transferência da capital federal do Rio de Janeiro para Brasília em 1960, o que impactou as esferas econômicas, culturais e científicas do país, afetando diretamente a cidade do Rio de Janeiro e o Museu Nacional. Soma-se a isso, a nova política de incentivo à ciência e à tecnologia que propiciou o processo de descentralização e a especialização das atividades científicas, reduzindo o papel central desempenhado até então pelo MN (AZEVEDO, 2007).

¹² Edgar Roquette-Pinto era médico legista, professor, antropólogo, etnólogo e ensaísta, nasceu no Rio de Janeiro, em 1884, e faleceu na mesma cidade em 1954. Ingressou na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro e colou grau em 1905. Logo depois de formado iniciou uma série de estudos sobre os Sambaquis das costas do Rio Grande do Sul. Professor assistente de Antropologia no Museu Nacional em 1906, tornou-se em pouco tempo conhecido como um dos mais sérios antropólogos que o país conheceu. Fundou, em 1923, a Academia Brasileira de Ciências e a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. Em 1912 fez parte da Missão Rondon, trouxe para o Museu Nacional vasto material etnográfico e publicou, em 1917, o livro *Rondônia*. Foi Diretor do Museu Nacional de 1915 a 1936, realizou um amplo trabalho de divulgação científica e empreendeu a feitura de uma grande coleção de filmes científicos. Em 1927 fundou a Seção de Assistência ao Ensino do MN.

¹³ Atualmente é denominada oficialmente como Associação de Amigos do Museu Nacional, mas a sigla “SAMN” continua a ser utilizada.

Olhando para um contexto mais geral, como afirma Nilson Moraes¹⁴ (2010), nos anos 1960, o cenário internacional era de profunda crise de hegemonia e, aparentemente, de convivência com diferentes tensões sociais, ideologias e modelos societários que exigiam novos conteúdos, práticas e modos de produção de conhecimento. As ciências passavam por críticas, ataques e revisões. Instituições e relações de dominação foram questionadas, principalmente no Ocidente, com as instâncias de formação, controle ou mediação social passando por vigorosas críticas e mudanças. Dentre estas instituições pode-se incluir os museus, que neste período também passaram por uma crise, em particular por seu caráter tradicionalista, crise esta que acabou por resultar, na década de 1970, em uma renovação da abordagem dos museus e o nascimento do movimento chamado de “nova museologia”, ligado à questão da democratização da cultura. Esse contexto chegou ao Brasil e acabou por influenciar as instituições museológicas, em menor ou maior grau, incluindo os museus universitários.

Retomando o caso do Museu Nacional, o estabelecimento da estrutura acadêmica e a criação de programas de pós-graduação promoveram maior valorização da pesquisa e do ensino. As pesquisas desenvolvidas pelos docentes e discentes se refletiram nas coleções com o aumento gradativo do número e da variedade de itens. Mesmo não desempenhando um papel central, o MN manteve sua importância e excelência no panorama nacional e internacional no que diz respeito à produção do conhecimento. No entanto, por conta daquele cenário de grandes mudanças, o museu passou a sofrer, gradual e sistematicamente, com problemas de falta de espaço, infraestrutura, segurança, conservação do acervo, manutenção das exposições e quantitativo de pessoal. Todos estes problemas levaram a algumas ações, na década de 1990, que visaram reverter este cenário, entre as quais, a elaboração do Projeto de Revitalização do Museu Nacional, lançado oficialmente em 2003, mas que, infelizmente, não seria implantado em sua totalidade, como será visto no próximo capítulo.

Se o Museu Nacional foi uma instituição pioneira na educação e na comunicação em ciências entre os anos 1870 e os anos 1950, sua entrada na universidade e seu enquadramento dentro de uma estrutura acadêmica, acarretou na desvalorização destes dois aspectos, como é demonstrado a seguir:

¹⁴ Nilson Alves de Moraes possui mestrado em Sociologia e Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ (1983) e doutorado em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997). Atualmente é Professor Titular da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UERJ e desenvolveu atividades de Pós-Doutoramento no CESLA/UV e no NUCLEAS/UERJ. Tem experiência na área de Sociologia, atuando principalmente nos seguintes temas: comunicação, memória social, museologia, análise do discurso e cultura. Professor Emérito da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO.

[...] ao longo da segunda metade do século XX, a comunicação e educação foram desvalorizadas e colocadas em segundo plano, sendo incluídas nesse âmbito a Museologia, a Educação Museal e a Divulgação de Ciência, em parte devido a extinção de sua Divisão de Educação no bojo da Reforma Universitária dos anos 1960. As atividades museológicas e de educação museal ficaram relegadas a um estatuto técnico subordinado, o que se refletiu na decadência da exposição permanente e na perda da preeminência educativa da instituição (MUSEU NACIONAL, 2003, p.40).

Com isso, as décadas de 1970, 1980 e 1990 são consideradas como um período de poucos avanços nas exposições do Museu Nacional, onde a maior parte dos conteúdos, dos acervos e da expografia mantiveram-se como na década de 1950. No entanto, a instituição, mesmo colocando a Museologia, a Educação Museal e a Divulgação Científica em segundo plano e sendo afetada por inúmeras dificuldades, continuava a se consolidar junto a diferentes públicos, como o escolar e os públicos espontâneos, este último formado em grande parte por famílias que vinham ao museu por conta das exposições e das atividades educativas, em busca principalmente de lazer e conhecimento.

Luciana Köptcke¹⁵ e Marcele Pereira¹⁶ (2010) apontam que no início de sua existência, o Museu Nacional tinha públicos restritos a estudiosos e autoridades; ao longo do século XIX os públicos foram ampliados e, após a mudança de sede para o Palácio de São Cristóvão na Quinta da Boa Vista, passou a registrar uma média de 40 mil visitantes ao ano. Este número continuou crescendo ao longo do século XX, chegando nos anos 2000 a alcançar 200 mil visitantes por ano, segundo dados da própria instituição. Laclette (1995) apud Frenkel¹⁷ (2012), em pesquisa feita com os visitantes, demonstrou que o Museu Nacional era visitado por público predominantemente jovem e formado por famílias -

¹⁵ Luciana Köptcke possui licenciatura em Educação Artística pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1987), diploma de Estudos Avançados em Museologia - *Muséum National d'Histoire Naturelle* (1994) e doutorado em Museologia - *Muséum National d'Histoire Naturelle* (1998). Atualmente é pesquisadora da Fundação Oswaldo Cruz. Tem experiência na área de Educação formal e não formal e na popularização da ciência, atuando principalmente com estudos de público, divulgação científica, educação em museus, parceria educativa e saúde na escola.

¹⁶ Marcele Pereira é professora de Museologia na Universidade Federal de Rondônia; Vice Presidente do MINOM - Movimento Internacional para uma Nova Museologia. Doutora em Sociomuseologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias - ULHT em Lisboa - Portugal; Mestre pelo PPG-PMUS (UNIRIO/MAST). Coordenou de 2009 a 2012 a área de Museologia Social e Educação do Departamento de Processos Museais do IBRAM, coordenando a implantação e execução de Políticas Públicas Nacionais como o Programa Ponto de Memória e a Política Nacional de Educação Museal - PNEM. Tem experiência na área de Políticas Públicas, Políticas Públicas de Cultura e Memória, Museologia e Território, Museologia Social, Museu de Território e Educação Museal

¹⁷ Eliane Frenkel possui graduação em psicologia pela UFF, especialização em Marketing pelo Instituto Coppead de Administração UFRJ, mestrado em Museologia e Patrimônio pelo PPG-PMUS (UNIRIO/MAST). Foi servidora do Núcleo de Comunicação e Eventos do Museu Nacional, aposentando-se no início de 2023.

crianças e adolescentes acompanhados de seus pais. Os visitantes, em sua maioria, pertenciam à classe média e, apesar de terem nível superior, ocupavam funções de nível médio. Frenkel (2012) desenvolveu uma pesquisa que também demonstra que a instituição era frequentada em grande parte por público familiar, destacando que os principais locais de moradia desse público eram bairros da Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro, municípios da Baixada Fluminense e região metropolitana do estado, o que estava em consonância com os públicos visitantes do parque da Quinta da Boa Vista que, em muitos casos, associavam a ida ao parque, ao museu e ao zoológico, atual BioParque.

1.1.1 O Museu Nacional e a Universidade

A Universidade a partir da década de 1940 passou a fazer parte da identidade do Museu Nacional, potencializando seu caráter de instituição científica e associando o caráter museológico ao acadêmico. Contudo, apesar deste longo tempo de vinculação, existem questões ligadas à identidade institucional ainda sensíveis, que refletem o modo pelo qual profissionais que atuam no MN veem e entendem a instituição, desde o questionamento do que é de fato a parte museológica, ao colocá-la em posição antagônica à parte acadêmica, até o *status* que o MN possui dentro da UFRJ.

Diferente de outros museus federais vinculados ao Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM, o Museu Nacional é um museu universitário inserido na estrutura da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, compondo uma de suas unidades e, consequentemente, vinculado ao Ministério da Educação - MEC. No entanto, existe um debate interno no museu entre aqueles que acreditam que o MN é um “museu universitário” e aqueles que o veem como um “museu na universidade”, por não ter sido criado na Universidade, mas sim incorporado a ela em momento posterior. Em certas ocasiões já foi defendido que o MN, *per si*, seria somente a parte relativa às exposições, enquanto a parte ligada à pesquisa e ao ensino seriam sua porção acadêmica. Assim, esta última parte se configuraria como um centro ou uma unidade de pesquisa da Universidade, visão extremamente limitada do que entende-se como museu, tanto como instituição quanto como fenômeno (SCHEINER¹⁸,

¹⁸ Tereza Cristina Moletta Scheiner é Bacharel em Museologia pelo Museu Histórico Nacional (1970), com Habilitação para Museus de Ciências; Licenciada e Bacharel em Geografia pela UERJ (1977/78); Mestre (1998) e Doutora (2004) em Comunicação pela ECO/UFRJ. Professora Associada 3 na UNIRIO. Coordenadora do Doutorado em Museologia e Patrimônio - PPG-PMUS. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST (2006-2017). Vice-Presidente, Conselho Internacional de Museus - ICOM (2010/2016). Presidente, Comitê Internacional de Museologia - ICOFOM/ICOM (1998/2000). Criadora e Consultora Permanente do ICOFOM LAM. Tem experiência nas áreas de Museologia e Patrimônio; Criação e Gestão de Programas de Formação Profissional para Museus; Planejamento e Desenvolvimento de Exposições.

2008), e que ignora totalmente outros pontos essenciais que fazem parte de uma instituição museológica.

Compreender a natureza do Museu Nacional é perceber o que é um museu enquanto instituição, e também o que é um museu universitário e suas particularidades. No que se refere à questão da separação entre museu e centro ou unidade de pesquisa, é importante citar a nova definição de museu estabelecida em 2022 pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), que diz:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Os museus, abertos ao público, acessíveis e inclusivos, fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Os museus funcionam e comunicam ética, profissionalmente e, com a participação das comunidades, proporcionam experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento (ICOM, 2022).

Além disso, na legislação brasileira, ao qual o Museu Nacional deve se reportar, em específico, à Lei 11.904 de 14 de janeiro de 2009, que instituiu o Estatuto de Museus, que estabelece:

Art.1º Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento (BRASIL, 2009).

Analisando tais definições pode-se observar que existem três pontos em comum, pontos estes que se configuram como funções inerentes aos museus: preservação, pesquisa e comunicação. Em ambas as definições estão presentes o termo “educação”, tão essencial quanto as demais funções. No caso da comunicação, as definições colocam as ações de “expor” e “comunicar”, ações essenciais às instituições museológicas, mas também colocam outras funções, às quais nenhum museu deve se furtar a realizar. O Museu Nacional, juridicamente, responde como um museu, e isso engloba toda a sua estrutura e atividades, como por exemplo, a pesquisa, o ensino, a documentação, a salvaguarda das coleções, a educação museal, ou seja, atividades que não se limitam às exposições e que estão todas relacionadas umas às outras.

É importante destacar que o campo dos museus vinha se debruçando nos últimos anos sobre o debate da nova definição de museu, algo que gera impactos em todos os museus em aspectos ligados à percepção de suas funções, objetivos e papéis para com a sociedade, e mesmo questões legais dependendo do país. Mesmo com mudanças e trazendo à tona pontos sensíveis aos museus na contemporaneidade, as funções basilares

presente na definição do ICOM de 2007¹⁹ ainda continuam presentes. O Museu Nacional realiza a pesquisa, preservação e comunicação, ou seja, o argumento que separa museu como exposição e as demais áreas como centro ou unidade de pesquisa não parece válido. É fundamental que os profissionais que atuam no MN entendam a identidade museológica da instituição e busquem, em todos os âmbitos, valorizar questões debatidas na atualidade no campo museal e que estão presentes na nova definição de museus. É o caso da valorização da diversidade, em especial por se tratar de um museu de antropologia e história natural, ou seja, a diversidade relacionada aos diferentes povos e culturas e, a preservação da diversidade geológica e biológica, que estão intimamente ligadas à sustentabilidade. Isso implica tornar ainda mais potente a participação de diversos grupos de nossa sociedade, em especial aqueles historicamente relegados, tendo como princípios fundamentais a acessibilidade e a inclusão, especialmente neste momento de reconstrução e reconfiguração institucional após o incêndio, para que assim, o MN potencialize seu papel de servir à sociedade.

Segundo Marta Lourenço²⁰ (2004), para a grande maioria dos museus que estão vinculados à universidades, a influência do campo museal só se tornou verdadeiramente significativa nas últimas décadas; somente na década de 1960 que muitos museus universitários começaram a olhar para instituições congêneres não universitários em busca de alternativas, como aspectos de gestão e de modelos organizacionais. Isso não quer dizer que ainda não haja resistência e uma série de questionamentos por parte dos museus universitários com relação ao campo museal, como observamos no caso do MN.

Marta Lourenço (2004) afirma que são vários os problemas, sejam eles teóricos e práticos, que envolvem os museus universitários - questões complexas, encadeadas, estruturais e, muitas vezes, de resolução contraditória. Além disso, Lourenço (2005) coloca que a definição do ICOM é, por vezes, considerada problemática para os museus universitários, particularmente no que diz respeito à interpretação dos termos “aberto ao público” porque, em muitos casos, são museus voltados para o público interno das

¹⁹ O museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite (ICOM, 2007).

²⁰ Marta C. Lourenço é pesquisadora nos Museus da Universidade de Lisboa, desde 2006. Possui graduação em Física pela Universidade de Lisboa; mestrado em Museologia pela Universidade Nova de Lisboa e doutorado em Museologia e História da Tecnologia no *Conservatoire National des Arts et Métiers*, França, abordando a natureza distinta e o significado contemporâneo das coleções universitárias na Europa. Leciona a cadeira de ‘Museus, Coleções e História da Ciência’ no Mestrado e Doutorado em História e Filosofia da Ciência da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa. Os seus interesses de investigação, ensino e consultoria incluem coleções universitárias, história das coleções e património científico.

universidades, assim como a expressão “instituição permanente”, considerando que estando sob a administração da universidade, com maior ou menor autonomia, ainda assim podem sofrer transformações, o que inclui não ter caráter permanente pela possibilidade de serem extinguidos. A autora defende a importância de entender as universidades para que a dinâmica e diferentes questões dos museus universitários sejam compreendidas:

Museus e coleções universitárias não podem ser entendidos sem entender a universidade pela simples razão que eles são planejados, construídos, dirigidos, organizados, expandidos, negligenciados e desmantelados por professores, pesquisadores, estudantes, reitores [...]. Se a natureza, a história e o *modus operandi* das universidades não forem levados em consideração, pode-se achar a complexidade dos museus e coleções universitárias demasiada, as razões de sua existência caóticas e arbitrárias e a performance de seu público abaixo dos padrões (LOURENÇO, 2004, p. 323; tradução nossa).

Colocado isto, retoma-se a discussão sobre ser um “museu universitário” ou um “museu na universidade”, questão que diz respeito ao *status* do Museu Nacional inserido na estrutura universitária, ponto importante para reflexão porque se reflete na identidade do museu, além de ser uma questão teórica que tem efeitos práticos.

Rodrigo da Silva²¹ (2021) afirma que seja qual for o desenho institucional e os processos aos quais as pesquisas acadêmicas estejam ligadas, o desenvolvimento científico é um dos pilares institucionais dos museus universitários, estando presente em praticamente todas as etapas do ciclo curatorial, além de formar novos quadros profissionais, mestres e doutores, dentro de um modelo consolidado da estrutura de ensino. Acrescenta-se à pesquisa e ao ensino, a extensão que promove a interação entre a universidade e demais segmentos da sociedade. Tal relação é destacada no seguinte trecho:

[...] os museus universitários por um lado atuam como a maioria das demais unidades universitárias no âmbito de pesquisa e ensino; mas, por outro, como museus, amplificam e qualificam as atividades de extensão universitária (no campo da pesquisa científica, da produção de conhecimento de qualidade e sua comunicação à sociedade). É na soma dessas frentes – a do ensino, a da pesquisa e a da extensão universitária -, e pela amplificação de resultados que elas proporcionam quando atuando solidariamente, que um museu universitário efetivamente atua e faz jus à sua denominação (SILVA, 2021, p. 33).

²¹ Rodrigo da Silva é doutor pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da FFLCH/USP. Dedicou-se desde 2004 aos estudos culturais, com ênfase na história das cidades, patrimônio cultural e museus. Atualmente atua como curador assistente no Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

Com isso, é evidenciado o tripé das universidades - pesquisa, ensino e extensão - processos que vão estar imbricados aos museus a elas vinculados. Por conta disso, Silva (2021) defende que é possível compreender o que é um “museu universitário”, diferentemente de um “museu em uma universidade”, ou seja, um “museu universitário” tem a parte acadêmica atrelada a toda sua estrutura e a todo o seu ciclo curatorial, diferente de um “museu na universidade”, que não necessariamente teria a parte acadêmica presente em sua organização.

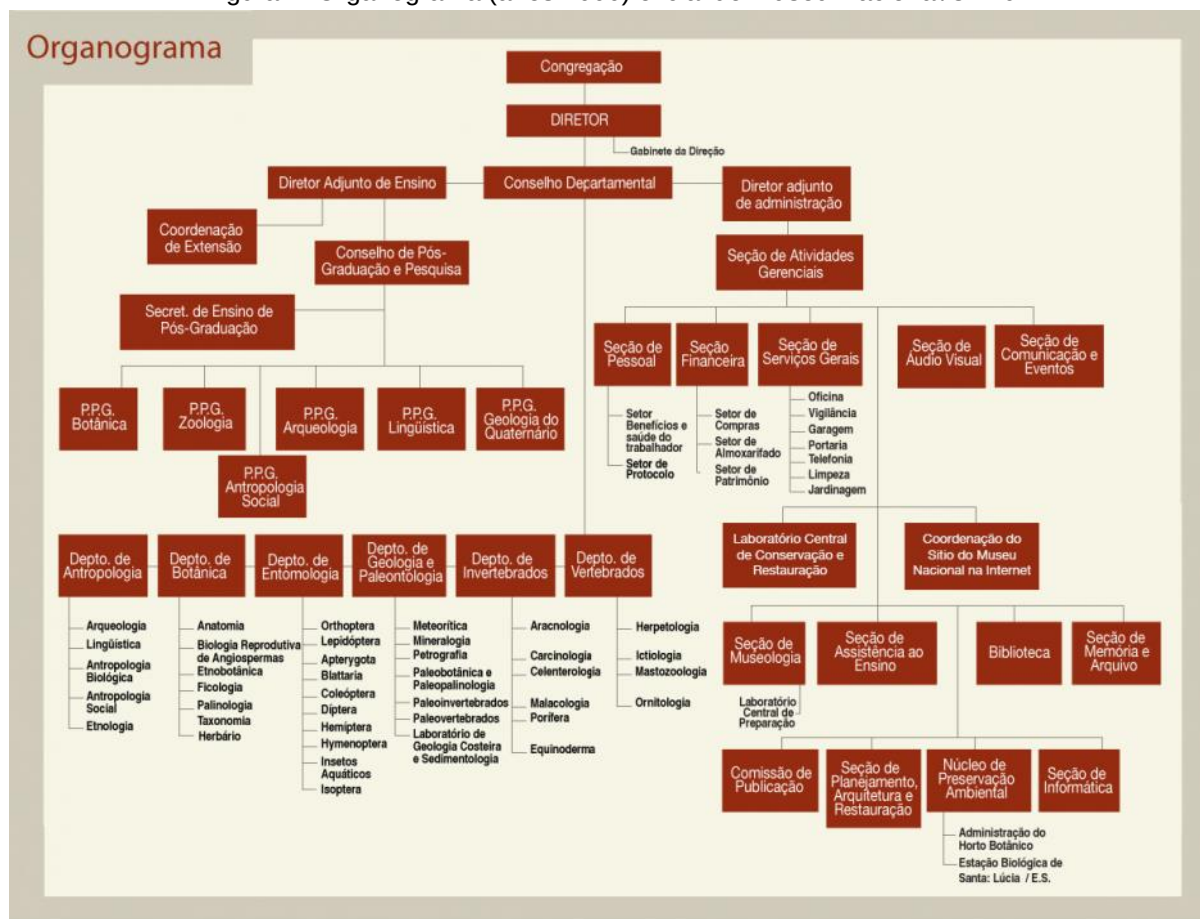
Para além das funções de preservação, pesquisa e comunicação como parte do âmbito da museologia, há o caráter acadêmico da pesquisa, do ensino e da extensão, fundamentos da esfera universitária. Ou seja, apesar de não ter sido criado como museu universitário, o Museu Nacional em sua organização institucional, segue a estrutura universitária da UFRJ e por isso sua identidade é marcada de modo abrangente pelo caráter científico, museológico e acadêmico.

1.2 O Museu Nacional e sua organização institucional

É possível observar como as mudanças no cenário político, econômico cultural, científico - não somente no Brasil, mas no mundo ocidental naquele momento, assim como seu vínculo à uma Universidade - impactaram a história do Museu Nacional em aspectos como os relacionados à estrutura administrativa, a visão e a prioridades institucionais, ao desenvolvimento das pesquisas, a formação das coleções, ao papel das exposições e dos setores ligados diretamente à comunicação e ao diálogo com os públicos. Por meio desta contextualização consegue-se entender como o Museu Nacional chegou a sua configuração em finais de 2018 e início de 2019, momento da realização da exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”. Será importante analisar a estrutura institucional deste período para compreender como se configuraram o poder de decisão e as escolhas feitas durante o processo de concepção da exposição.

É importante ressaltar que após o incêndio de 2 de setembro de 2018, o Museu Nacional vem passando por um processo de reestruturação interna e, por conta disso, seu organograma está sendo modificado com certa constância e sua versão mais atualizada ainda não foi publicada oficialmente. O organograma utilizado, por mais que esteja há tempos desatualizado, é o que consta no sítio oficial do museu e será ele que ajudará a entender a organização institucional no período de recorte desta pesquisa.

Figura 2: Organograma (anos 2000) oficial do Museu Nacional/UFRJ



Fonte: www.museunacional.ufrj.br

O Museu Nacional é uma instituição autônoma pertencente à estrutura da UFRJ, que por sua vez é vinculada ao Ministério da Educação. No que se refere à posição no organograma da Universidade, MN está vinculado ao Fórum de Ciência e Cultura²².

Como parte do corpo social do museu, encontram-se docentes, técnicos em assuntos educacionais e os discentes, além dos trabalhadores terceirizados. O MN possuía em 2019, de acordo com o relatório divulgado, 300 servidores, sendo 87 docentes e 213 técnicos-administrativos, e cerca de 100 trabalhadores terceirizados. Nesse mesmo ano, a instituição contabilizou a entrada de 49 alunos para o doutorado e 83 para o mestrado nos cursos de pós-graduação *stricto sensu*, e 14 alunos para os cursos de especialização (MUSEU NACIONAL, 2020).

²² Segundo o Art 1º Do Regimento do Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, este tem por finalidade, com categoria de Centro Universitário, o debate, a síntese e a difusão dos estudos referentes aos vários setores de conhecimento, em especial os problemas brasileiros, bem como a preservação e expansão do patrimônio cultural e natural do Brasil. Em sua estrutura estão vinculados atualmente o Sistema de Museus, Acervos e Patrimônio Cultural; Sistema de Bibliotecas e Informação; Casa da Ciência/ Centro Cultural de Ciência e Tecnologia; Colégio Brasileiro de Altos Estudos; Editora da UFRJ; Núcleo de Rádio e TV; e Universidade da Cidadania.

Analisando o organograma, a Congregação é a instância máxima deliberativa, responsável pelas diretrizes acadêmicas, científicas, técnicas e administrativas, presidida pelo diretor do MN, contando com a presença de membros da diretoria e com representação de cada departamento e por categoria: docentes (titulares e associados), técnicos e discentes. A estrutura organizacional do museu no período analisado dividia-se em duas áreas: acadêmico-científica e técnico-administrativa. As atividades acadêmico-científicas incluíam, neste momento, a curadoria de coleções, a pesquisa, o ensino, a extensão e as exposições.

Relativo à estrutura acadêmica, ligados ao Conselho Departamental, existiam e ainda existem seis departamentos: Antropologia, Geologia e Paleontologia, Botânica, Vertebrados, Invertebrados e Entomologia, que se organizam internamente em setores e/ou laboratórios, onde estão a maior parte das coleções do MN e são desenvolvidas atividades de pesquisas. Além disso, existe a Diretoria Adjunta de Ensino, ao qual estão vinculados o Conselho de Pós-graduação e Pesquisa e os programas de pós-graduação existentes no museu, que são cursos de pós-graduação *stricto sensu* nas áreas de Antropologia Social (PPGAS), Arqueologia (PPGARq), Botânica (PPGBot), Zoologia (PPGZoo), Geociências (PPGEO) e Linguística e Línguas Indígenas (PROFLLIND). Os cursos de pós-graduação *lato sensu* são: Geologia do Quaternário, Gramática Gerativa e Estudos de Cognição, e Línguas Indígenas Brasileiras. Vinculados aos cursos de pós-graduação existem inúmeros projetos e grupos de pesquisa em diferentes áreas do saber.

Como parte do tripé da universidade ainda temos a extensão universitária, sob o princípio constitucional da indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão, sendo compreendida como um processo interdisciplinar, educativo, cultural, científico e político, que promove a interação transformadora entre a Universidade e outros setores da sociedade, como parte integrante da formação de estudantes de graduação e pós-graduação da UFRJ.

A área técnico-administrativa do MN está subordinada à Diretoria Adjunta de Administração e seus diversos setores desenvolvem papel essencial na estrutura do Museu Nacional. Em fins de 2018 e início de 2019, os setores vinculados a esta diretoria eram: Biblioteca, Laboratório Central de Conservação e Restauração, Seção de Memória e Arquivo, Seção de Assistência ao Ensino, Seção de Museologia, Núcleo de Atendimento ao Público, Núcleo de Comunicação e Eventos, Coordenação do Sítio do museu, Seção de Tecnologia da Informação, Seção de Audiovisual, Seção Financeira (Setor de Compras, Setor de Diárias e Passagens, Setor de Almoxarifado e Setor de Patrimônio), Seção de Pessoal (Setor de Protocolo), Seção de Serviços Gerais (Oficina, Vigilância, Garagem,

Portaria e Limpeza), Setor de Segurança, Administração do Palácio e Núcleo de Preservação Ambiental (Administração do Horto Botânico e Administração da Estação de Santa Lúcia/ Espírito Santo)²³.

Observa-se que neste momento os setores que desempenham as atividades-fim do museu estavam na mesma diretoria que as atividades-meio, ou seja, tinham o caráter técnico e administrativo. Nesse contexto, a Seção de Museologia, criada na década de 1970 como Serviço de Museologia, seguia as atribuições definidas no Regimento de 1971:

Art. 91 - O Serviço de Museologia é órgão com a finalidade precípua de executar e manter as exposições permanentes, temporárias e volantes do Museu Nacional, no âmbito das Ciências Naturais e Antropológicas, bem como participar do planejamento das mesmas, na forma do artigo 23 deste Regimento.

Art. 92 - Além das finalidades acima referidas, ao Serviço de Museologia compete:

- a - realizar estudos e pesquisas sobre técnicas museológicas;
- b - ministrar cursos de pós-graduação em museologia e técnicas museológicas; e
- c - divulgar estudos e pesquisas realizadas no Museu Nacional, bem como conhecimento de natureza museológica (MUSEU NACIONAL, 1971).

Este Regimento, oficialmente ainda em vigor, destaca que a principal atividade da Seção de Museologia é "planejar", "executar" e "manter" as exposições do MN. Considerando os termos, percebe-se a ausência, por exemplo, da participação na concepção ou do desenvolvimento dos conteúdos junto à curadoria das exposições. Essa realidade começou a mudar a partir dos anos 2000, quando a museóloga e historiadora Thereza Baumann assumiu a chefia da Seção de Museologia. Por questões práticas, os profissionais do setor não atuam nos cursos de pós-graduação existentes no museu, participando deles como convidados em aulas específicas de algumas disciplinas, algo justificado pela natureza técnica do cargo que ocupam.

Para deliberar as decisões relacionadas às exposições realizadas pelo MN, existe a Comissão de Exposições, constituída pelos diferentes setores envolvidos diretamente com as exposições do museu, dentre eles, a Seção de Museologia. Esta comissão tinha como presidente o Diretor Adjunto de Ensino, ou seja, estava ligada à área de ensino; com isso as decisões relacionadas às exposições estavam submetidas à Comissão de Exposições, à Diretoria Adjunta de Ensino e à Congregação. A composição da Comissão, neste momento,

²³ O Museu Nacional administra atualmente as seguintes áreas: Palácio de São Cristóvão, Horto Botânico, ambas as áreas situadas no interior da Quinta da Boa Vista, e mais recentemente adquiriu um terreno ao lado da Quinta da Boa Vista, estabelecendo o novo Campus de Pesquisa e Ensino, onde serão construídos os novos prédios administrativos e de coleções, laboratórios e salas de aula. Além disso, o MN é um dos gestores da Estação Biológica de Santa Lúcia no Espírito Santo.

era: o seu presidente, um representante de cada um dos seis departamentos, um representante da Seção de Museologia, um da Seção de Assistência ao Ensino e um do Núcleo de Atendimento ao Público, respectivamente. Percebe-se que os setores que trabalham diretamente com a comunicação em museus e a educação museal, eram minoria neste grupo.

Fica evidente que antes do incêndio o âmbito acadêmico, relativo às atividades de pesquisa e ensino, dominava toda a estrutura institucional, inclusive às decisões relativas às exposições e, muitas vezes, questões caras ao campo museal, como abordagens alternativas referente aos temas e conteúdos das exposições, análise dos resultados de estudos de públicos, atividades educativas e acessibilidade, ficavam em segundo plano ou, em alguns casos, não eram nem mesmo consideradas em muitas das discussões.

É importante destacar que após incêndio o Museu Nacional vem passando por mudanças em sua estrutura como parte da reconfiguração institucional que está sendo implementada gradualmente, e que tem como um dos elementos fundamentais a elaboração do novo Regimento e, também, do primeiro Plano Museológico do museu. Algumas dessas mudanças foram: a criação, em 2019, da Diretoria Adjunta de Coleções e da Comissão de Coleções, com objetivo de cuidar da gestão e de estabelecer políticas ligadas aos acervos; e a mudança no organograma direcionada a alguns dos setores que desenvolvem atividades-fim do museu, com a criação, em 2021, da Diretoria Adjunta de Integração Museu-Sociedade, a qual passaram a estar vinculados à Seção de Museologia, Seção de Assistência ao Ensino, Coordenação de Extensão, Núcleo de Atendimento ao Público e Laboratório Central de Conservação e Restauração, sendo que o diretor desta nova diretoria deve pertencer à equipe de um destes setores. A Comissão de Exposições, a partir desse momento, passou a ser presidida pelo Diretor Adjunto de Integração Museu-Sociedade. Esta mudança pode ser entendida com o primeiro passo na tentativa de valorizar os setores que trabalham com a conservação, a comunicação e a educação museal.

No âmbito do desenvolvimento do novo Regimento do MN, os profissionais da Seção de Museologia do Museu Nacional - setor ao qual o autor da pesquisa está vinculado como museólogo - buscam atualizar a dimensão de sua atuação no museu ao levar em consideração as atividades realizadas pela equipe como: preservar e difundir à sociedade o conhecimento relacionado às pesquisas e aos acervos de antropologia e ciências naturais; refletir sobre a natureza e a estrutura museológica da instituição, contribuindo para sua organização e gestão; atuar no planejamento, na produção, na manutenção e na avaliação

de exposições, bem como, por meio da pesquisa, da gestão de acervos, da participação e promoção de cursos, eventos e projetos de ensino e extensão.

1.3 As coleções e as exposições do Museu Nacional na época do incêndio

O Museu Nacional sempre teve como uma de suas bases as coleções, advindas de doações, permutas e fruto de pesquisas, que foram crescendo em número e diversidade ao longo de mais de dois séculos de história. A bióloga Cristiana Serejo²⁴ (2020) afirma que a instituição, à época do incêndio, possuía oficialmente 36 coleções/acervos de diferentes tipologias que somavam cerca de 20 milhões de itens, sendo considerado um dos maiores e mais importantes acervos da América Latina. Eram 29 coleções científicas vinculadas a seis departamentos, reunindo coleções de antropologia biológica, arqueologia, etnologia, linguística, geologia, paleontologia, botânica, zoologia, divididas entre vertebrados, invertebrados e entomologia. Na prática, muitas das coleções científicas se subdividiam em outras para facilitar a gestão e para o desenvolvimento das atividades de pesquisa. Havia, ainda, os acervos do Centro de Línguas Indígenas (CELIN) e a Biblioteca Francisca Keller, vinculados ao Departamento de Antropologia, além das coleções ligadas, nessa mesma época, à Direção: os acervos pertencentes à Biblioteca Central, à Seção de Memória e Arquivo (SEMEAR), à Seção de Museologia (SEMU) e à Seção de Assistência ao Ensino (SAE).

As informações relativas às coleções do MN apresentadas neste capítulo podem ser encontradas no sítio oficial da instituição, em Pires²⁵ (2017) e em Serejo (2020). É importante destacar que serão apresentadas as coleções como se encontravam na época do incêndio, para, no segundo capítulo, considerar a situação de cada uma dessas coleções

²⁴ Cristiana Silveira Serejo possui mestrado em Ciências Biológicas (Zoologia) - Museu Nacional/UFRJ (1995), doutorado em Ciências Biológicas (Zoologia) pela Universidade de São Paulo (2001) e pós-doutorado (1 ano) no Australian Museum (2004). Atualmente é Professora Associada IV do MN/UFRJ e curadora sênior da Coleção de Crustacea do MN/UFRJ. Entre março de 2014 e fevereiro de 2018 foi coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Ciências Biológicas (Zoologia) do MN/UFRJ que passou a conceito 6 na CAPES. Em março de 2018 assumiu a posição de Vice-Diretora do MN/UFRJ com mandato de 4 anos e mais recentemente (setembro de 2019) assumiu a posição de Diretora Adjunta de Coleções do MN/UFRJ.

²⁵ Débora de Oliveira Pires possui graduação em Ciências Biológicas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1979), mestrado em Ciências Biológicas (Zoologia) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1987) e doutorado em Ciências Biológicas (Zoologia) pela Universidade de São Paulo (1995). Atualmente é Professora Associada do Departamento de Invertebrados do Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde é credenciada no Programa de Pós-Graduação em Zoologia. É editora de área da Comissão de Publicações do Museu Nacional e gestora do Projeto Coral Vivo (Associação Amigos do Museu Nacional). Tem experiência na área de Zoologia, com ênfase em Cnidaria, de águas rasas e profundas, atuando principalmente nos seguintes temas: Anthozoa, Scleractinia, Recifes de Coral, Reprodução e Taxonomia.

após o sinistro. Vale lembrar, desde já, que os prédios do Anexo Alípio Miranda Ribeiro, do Departamento de Vertebrados, do Departamento de Botânica, da Biblioteca Central e uma pequena edificação chamada informalmente de Casa de Pedra, não foram atingidos pelo fogo, por isso a situação das coleções abrigadas nesses espaços continua relativamente semelhante ao que era em termos de números e diversidade de itens.

Os acervos pertencentes ao Departamento de Antropologia refletem a trajetória de construção da Antropologia como ciência, resultando na perspectiva dos quatro campos de atuação no Museu Nacional: Antropologia Biológica, Arqueologia, Etnologia/Antropologia Social e Linguística. O Setor de Antropologia Biológica contava com coleções de remanescentes humanos de diferentes épocas e lugares do território brasileiro de procedência arqueológica, incluindo materiais com datações dentre as mais antigas das Américas, além de expressivas coleções de caráter histórico, que compreendiam instrumentos, documentos e materiais iconográficos dos mais diversos.

As coleções arqueológicas, sob a guarda do Setor de Arqueologia, se caracterizavam por uma alta diversidade de artefatos representativos de culturas arqueológicas originárias de diversas partes do mundo. Uma das coleções mais conhecidas do MN ainda é a Coleção Egípcia, formada por meio do incentivo dos Imperadores brasileiros D. Pedro I e D. Pedro II, uma das maiores do gênero na América Latina. O acervo de Arqueologia Clássica referente às Coleções Itálica, Etrusca e Greco-Romana, tinha parte considerável de seus itens provenientes de escavações arqueológicas promovidas pela própria Imperatriz Teresa Cristina e que foram trazidos por ela para o Brasil. A Coleção Pré-Colombiana congregava materiais relativos aos mais distintos povos e períodos, provenientes de diferentes países da América Latina, como México, Venezuela, Peru, Bolívia, Chile e Uruguai, e cuja constituição se deu, em boa medida, por meio de articulações interinstitucionais desenvolvidas ao longo do século XX. O acervo de Arqueologia Brasileira era composto por materiais relacionados às culturas sambaquianas de diferentes partes do Brasil, grupos ceramistas do litoral e grupos que ocuparam a região do atual Estado do Rio de Janeiro desde o período pré-colonial, passando pelo período da colonização portuguesa, até épocas mais recentes. Além disso, havia artefatos de grande relevância provenientes de culturas do Norte do Brasil, como Marajoara, Santarém, Konduri, Maracá e de populações que habitavam a região do Rio Trombetas, no Pará. Por fim, as Coleções Arqueobotânicas reuniam amostras de remanescentes vegetais de sítios arqueológicos de diversas afiliações culturais que ocuparam o território brasileiro, desde tempos pré-coloniais até períodos relativamente mais recentes.

O Setor de Etnologia possuía coleções organizadas por três categorias: tipológica, geográfica e por etnia. Assim, segundo a nomenclatura adotada pela equipe do setor, havia o “Acervo Regional”, referente à cultura popular e à arte popular brasileira; o “Acervo Estrangeiro”, com objetivos representativos de diferentes povos da África, da Ásia, da Oceania, da Europa e das Américas, que estavam organizados por local de procedência; o “Acervo Indígena” era o maior dentre as coleções etnológicas e reunia cestaria, plumária, instrumentos musicais, cerâmica e adornos de mais de 200 povos indígenas que habitam o Brasil. Além destes, cabe destacar os acervos afro-brasileiros, incorporados às coleções do MN entre os anos de 1880 e 1950.

Os acervos arquivísticos do Centro de Línguas Indígenas, contavam com materiais linguísticos textuais e sonoros, referentes a línguas indígenas e a variedades do português falado no Brasil. A Biblioteca Francisca Keller, que faz parte do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS), era uma das principais bibliotecas de ciências sociais do Brasil e da América Latina, possuía antes do incêndio, mais de 37.000 obras bibliográficas.

O Departamento de Geologia e Paleontologia possuía rochas, fósseis, minerais, sedimentos, metais e meteoritos em suas coleções que se distribuíam em geologia econômica, mineralogia, sedimentologia, petrografia, paleoinvertebrados, meteorítica, paleobotânica, paleovertebrados, paleopalinologia e rochas sedimentares.

O Departamento de Vertebrados ainda detém, por não ter sido atingido pelo incêndio, um dos maiores acervos científicos sobre a biodiversidade neotropical, dividindo-se entre coleções de répteis, anfíbios, peixes, mamíferos e aves. O Setor de Herpetologia apresenta uma coleção de cerca de 90 mil exemplares de anfíbios e outra coleção com mais de 30 mil répteis, uma das maiores do mundo quanto à herpetofauna neotropical. O Setor de Ictiologia tem um acervo de aproximadamente 600 mil exemplares de peixes das principais bacias hidrográficas do Brasil, organizados em mais de 50 mil lotes²⁶. O Setor de Mastozoologia possui a maior coleção de mamíferos da América Latina, incluindo mais de 80 mil espécimes. O Setor de Ornitologia tem a coleção mais representativa da diversidade de aves do país e apresenta cerca de 50 mil exemplares taxidermizados, compreendendo representantes de todos os biomas brasileiros, além de espécimes em meio líquido, ninhos, ovos e esqueletos.

O Departamento de Invertebrados possuía cerca de um milhão de espécimes, em aproximadamente 150.000 lotes, organizada nas coleções de *Cnidaria* (água-viva, corais),

²⁶ Lotes são conjuntos de exemplares que recebem uma mesma numeração e/ou identificação, de acordo com critérios estabelecidos pelos pesquisadores, como local de coleta.

Crustacea (camarões, lagostas, cracas, caranguejos, siris), *Echinodermata* (estrelas-do-mar, lírios-do-mar, ouriços), *Mollusca* (lulas, polvos, caracóis), *Myriapoda* (lacraias, piolhos-de-cobra), *Polychaeta* (minhocas-marinhas) e *Porifera* (esponjas), assim como outras coleções menores.

As coleções entomológicas, pertencentes ao Departamento de Entomologia, eram compostas por representantes de diversos grupos de insetos, sendo uma das maiores e mais importantes da América Latina. As coleções eram organizadas de acordo com as diferentes áreas de pesquisa e nos diferentes laboratórios: *Blattodea*, sub ordem *Blattaria*, das baratas; *Coleoptera* dos besouros; *Collembola* das pulgas-de-areia; *Diptera* das moscas e mosquitos; *Hemiptera* dos percevejos, cigarras e cigarrinhas; *Hymenoptera* das abelhas, vespas e formigas; *Lepidoptera* das borboletas e mariposas; *Odonata* das libélulas; e de insetos aquáticos, como alguns mosquitos (*Diptera*), friginados (*Trichoptera*) e efemérides (*Ephemeroptera*). Até 2018, havia uma estimativa da existência de mais de 12 milhões de exemplares depositados nestas coleções, incluindo muitas espécies que foram registradas em locais onde elas não existem mais por conta das mudanças ao longo do tempo.

O Departamento de Botânica ainda tem grande parte do acervo, que não foi atingido pelo incêndio, composto por plantas, algas, fungos ou suas partes, preservadas prensadas, secas e presas a um pedaço de papel, chamadas de exsicatas; o material pode ser guardado também seco em envelopes, frascos em meio líquido, ou em lâminas de microscopia. A função desses exemplares científicos e das informações a eles associadas é dar suporte à pesquisa científica, seja ela de cunho biológico como nos casos de estudos taxonômicos, morfológicos, anatômicos e moleculares, ou então histórico, além de serem testemunhos de floras regionais, muitas vezes de lugares onde já não se encontra mais vegetação nativa, com muitas espécies extintas. É importante destacar que o Herbário do Museu Nacional foi o primeiro a ser fundado no Brasil, englobando mais de 550.000 espécimes, cerca de 5.600 tipos nomenclaturais e coleções históricas de naturalistas. Em razão de sua composição qualitativa e quantitativa constitui importante patrimônio nacional com um dos maiores registros da flora brasileira.

A Biblioteca Central tem seu acervo, que também não foi atingido pelo incêndio, constituído por livros, folhetos, in-fólios, publicações seriadas, obras raras, e-books, materiais cartográficos e iconográficos, CDs e DVD's, além das teses e dissertações defendidas pelos programas de pós-graduação da instituição. Ao todo, foram contabilizados em 2019, aproximadamente, 507.013 volumes, que estão disponíveis para consulta no catálogo *online* da UFRJ.

O acervo arquivístico da Seção de Memória e Arquivo era composto de aproximadamente 3,5 milhões de itens, compreendendo 550 metros lineares de documentos textuais, cerca de 20 mil peças iconográficas distribuídas por 57 fundos arquivísticos, 416 itens entre mapas, quadros, desenhos e gravuras, 822 publicações (livros, teses e dissertações) e 70 objetos tridimensionais.

A coleção histórico-artística, que fica sob a guarda da Seção de Museologia, era composta por mobiliário histórico; objetos diversos, como a taça-cofre doada por D. João VI; acervos representativos da história da produção científica do museu, como instrumentos do século XIX (microscópios, balanças, mesas de laboratório); elementos, esculturas e ornamentos arquitetônicos oriundos do Palácio; e, ainda, acervo iconográfico, de grande valor documental composto por gravuras, aquarelas, pinturas a óleo de artistas, como Taunay, Portinari, Décio Villares, Dimitri Ismailovitch, Henrique Bernardelli e Rugendas.

O acervo didático-científico da Seção de Assistência ao Ensino incluía, em sua maior parte, exemplares de história natural como material biológico, fósseis e rochas. O acervo zoológico possuía maior número, aproximadamente 2.000 lotes, com peças representantes dos principais grupos, como por exemplo esponjas, esqueletos, animais preservados em álcool 70%, animais taxidermizados e caixas entomológicas.

Como foi observado anteriormente, o Museu Nacional tinha seu acervo formado por diferentes tipos de coleções, dado o caráter colecionista da instituição desde sua fundação - coleções essas, que foram sendo diversificadas e ampliadas ao longo da sua existência, de acordo com o desenvolvimento das diferentes áreas do conhecimento e do grau de especialização das pesquisas. A publicação dirigida pelos museólogos Desvallées²⁷ e Mairesse²⁸ define “coleção” da seguinte forma:

De modo geral, uma coleção pode ser definida como um conjunto de objetos materiais ou imateriais (obras, artefatos, mentefatos, espécimes, documentos arquivísticos, testemunhos, etc.) que um indivíduo, ou um estabelecimento, se responsabilizou por reunir, classificar, selecionar e conservar em um contexto seguro e que, com frequência, é comunicada a um público mais ou menos vasto, seja esta uma coleção pública ou privada (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p.32).

²⁷ Andrés Desvallées, museólogo francês e conservador geral honorário do patrimônio. Durante 18 anos, de 1959 a 1977, foi assistente de Georges Henri Rivière, considerado o “pai da museologia francesa”. Tem um papel de liderança no desenvolvimento desta disciplina, e na criação e definição de vários conceitos, incluindo a “Nova Museologia”. Membro ativo do Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM), é autor de inúmeros livros e artigos nas áreas de Etnologia e Museologia.

²⁸ François Mairesse, museólogo belga, Professor da Universidade de Paris 3 - Sorbonne Nouvelle. Autor de vários livros e artigos dedicados a museus e museologia. Dirigiu o Museu Real de Mariemont (Bélgica) de 2002 a 2010. Foi presidente do Comitê Internacional de Museologia ICOFOM/ICOM de 2013 a 2019.

As coleções do MN, em sua grande parte, eram formadas por objetos materiais, mas, mesmo em menor número, registros imateriais se faziam presentes e tinham grande importância, em especial gravações de áudio e vídeo que pertenciam às coleções da SEMEAR e do CELIN. Podemos relacionar esta primeira definição com a proposta por Pomian²⁹ (1984), que entende coleção como “qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito de atividades econômicas, sujeitas a uma proteção especial, em um local fechado preparado para esse fim e expostos ao público”. A museóloga Diana Lima³⁰ também apresenta uma definição que menciona pontos semelhantes aos colocados por Pomian, como se pode ver a seguir:

As coleções e demais formas musealizadas, por sua vez, são apropriações culturais de exemplares de origem cultural e natural, aos quais foram atribuídos também valores culturais de ‘distinção’ (ou a diferença de identidades) e representando, em face disso, os bens, ou melhor, o Patrimônio, propriedade de face comum culturalmente relacionada a cada um dos grupos, entre os vários grupos sociais, e tratada sob a perspectiva da Museologia (LIMA, 2012, p.48).

Nas definições de Pomian (1984) e de Lima (2012) observa-se a menção a objetos de origem natural e cultural, algo que é a realidade do Museu Nacional por ser um museu de História Natural e Antropologia. Estes objetos são selecionados e incorporados a uma coleção a partir do momento que lhes são atribuídos valores por um determinado grupo, seja por seu referencial, exemplaridade e/ou testemunhalidade. No que se refere aos objetos de origem natural, Susan Pearce³¹ (2003) afirma:

[...] a aquisição de um espécime de história natural envolve a seleção de acordo com os princípios contemporâneos, a retirada do contexto natural, e organização em algum tipo de relação (muitos são possíveis) com outros, ou diferentes, materiais. Este processo transforma um “objeto natural” em uma peça humanamente definida, e o significado dos objetos e coleções de

²⁹ Krzysztof Pomian é um filósofo, historiador e ensaísta polonês. É professor de história na Uniwersytet Mikołaja Kopernika (Universidade Nicolau Copérnico) em Torun, Polônia; desde 2001, diretor acadêmico do Museu da Europa em Bruxelas, Bélgica. Tem especialização em história sociocultural da França, Itália e Polônia. Ensina como reitor de estudos na École des Hautes Études en Sciences Sociales e é editor da revista *Le Débat*. Desde 1968, também é professor visitante na Université de Louvain, Bélgica, onde leciona história das sociedades europeias.

³⁰ Diana Farjalla Correia Lima possui graduação em Museologia - Museus Artísticos (1975) e Museus Históricos (1976) MHN/UFRJ; Pós-graduação: Metodologia da Pesquisa em Ciências Sociais (1977) INDIPO/FGV, RJ; Especialização: História da Arte e Arquitetura no Brasil (1981), PUC/Rio; Mestre em Memória Social (1996), UNIRIO; Doutora em Ciência da Informação (2003), IBICT/UFRJ. Professora Titular Museologia na UNIRIO: na graduação de Museologia e no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio UNIRIO/MAST.

³¹ Susan Pearce é professora emérita de estudos sobre museus da Universidade de Leicester, Inglaterra.

história natural, embora como todas as outras coleções tenham seus próprios modos e histórias de estudo, também podem ser tratados como cultura material e discutidos nestes termos. [...] Todos os fatos aparentemente 'naturais' são, na verdade, fatos discursivos, já que a 'natureza' não é algo que exista, mas é o resultado de uma construção histórica e social (PEARCE, 2003, p.10; tradução nossa).

Relacionado a esta afirmação, Bruno Brulon Soares³² (2015) coloca que para os estudos de cultura material, que mesmo uma coleção de história natural, em um museu pode ser estudada nos termos de uma disciplina e entendida no âmbito da cultura. Independente de sua natureza, os objetos que formam coleções são apropriações culturais de um determinado grupo com um determinado objetivo, e com isso são submetidos a um estatuto de proteção, neste caso a patrimonialização e/ou a musealização, que sob a tutela de um museu, estão ligados às ações de preservação, pesquisa e comunicação.

Desvallées e Mairesse (2011) acrescentam que para constituir um verdadeiro acervo ou coleção, é necessário que esses agrupamentos de objetos formem um conjunto coerente e significativo. O significado do conjunto está associado aos valores e informações que justificam cada um destes objetos integrarem a coleção de um museu; a coerência está associada ao processo de organização destes conjuntos, que por sua vez está intimamente ligado ao processo de classificação, o que implica em um sistema de documentação e gestão da informação para o gerenciamento das coleções, como destacado a seguir:

[...] entre os sistemas ligados a uma coleção, além do inventário escrito, que é a exigência primordial de uma coleção museal, outra obrigação essencial é a da adoção de um sistema de classificação que permita descrever e localizar rapidamente qualquer item entre os milhares ou milhões de objetos (a taxonomia, por exemplo, é a ciência que classifica organismos vivos) (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p.34).

Esse caráter classificatório está presente na própria estrutura do Museu Nacional, na organização das pesquisas e das coleções, baseada na organização departamental e setorial de acordo com as diferentes áreas do conhecimento. Outro ponto a ser considerado são as diferentes funções que as coleções podem assumir dentro do museu, como por exemplo, coleções voltadas para a pesquisa ou coleções voltadas para fins pedagógicos.

³² Bruno Brulon Soares é Bacharel em Museologia (2006), Licenciado e Bacharel em História (2011) pela UNIRIO; Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - UNIRIO/MAST (2008); Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFF (2012); Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em História da UFF (2019). Professor Adjunto dos Cursos de Museologia da UNIRIO. Professor do quadro permanente do PPG-PMUS (UNIRIO/MAST). Coordenador do Grupo de Pesquisa Museologia Experimental e Imagem - MEI (desde 2014) e do Laboratório de Museologia Experimental - LAMEX (desde 2017). Atua nas áreas da Museologia, da Antropologia e da História Cultural, pesquisando as relações da Museologia com os movimentos por descolonização, com ênfase nos usos políticos dos museus por grupos sociais subalternizados.

Dentro destes conjuntos são selecionados determinados objetos para serem expostos aos públicos, para compor assim as exposições, que segundo André Desvallée, Martin Scharer³³ e Noémie Drouguet³⁴ (2011), pode ser entendidas como:

[...] resultado da ação de expor, a exposição se apresenta em nossos dias como uma das funções principais do museu [...] “adquirir, conservar, estudar, expor e transmitir o patrimônio material e imaterial da humanidade” [...] a exposição aparece como uma característica fundamental do museu, na medida que se mostra como o lugar por excelência de apreensão sensível, notadamente pela presença principalmente à vista (visualização, exibição, demonstração, ostensão), elementos concretos para apresentar estes últimos, seja para si mesmos (uma pintura, uma relíquia), seja para para evocar conceitos ou construções mentais [...] (DESVALLÉES; SCHARER; DROUGUET, 2011, p.134; tradução nossa).

As exposições de longa duração e de curta duração do Museu Nacional ficavam localizadas no Palácio de São Cristóvão e representavam uma das faces da instituição mais conhecidas pelos públicos, sendo reflexo das coleções e das pesquisas desenvolvidas, e consequentemente de sua estrutura organizacional. De modo geral, em 2018, ano do incêndio, o MN não tinha uma única exposição de longa duração, mas diferentes exposições, divididas espacialmente em salas, de acordo com as áreas do conhecimento estudadas no museu e com a classificação das coleções, ou seja, havia uma segmentação marcante entre os temas, com a ausência de uma narrativa e uma identidade visual dentro de um padrão coeso. Cada sala ficava sob a gestão de um departamento ou setor, algo extremamente demarcado, e os curadores de cada uma das coleções, na maioria das vezes, eram os curadores da exposição equivalente a sua área de pesquisa e ao acervo sob sua responsabilidade. Essa divisão se refletia na forma que o conteúdo era apresentado, na forma pela qual os objetos eram expostos e na expografia.

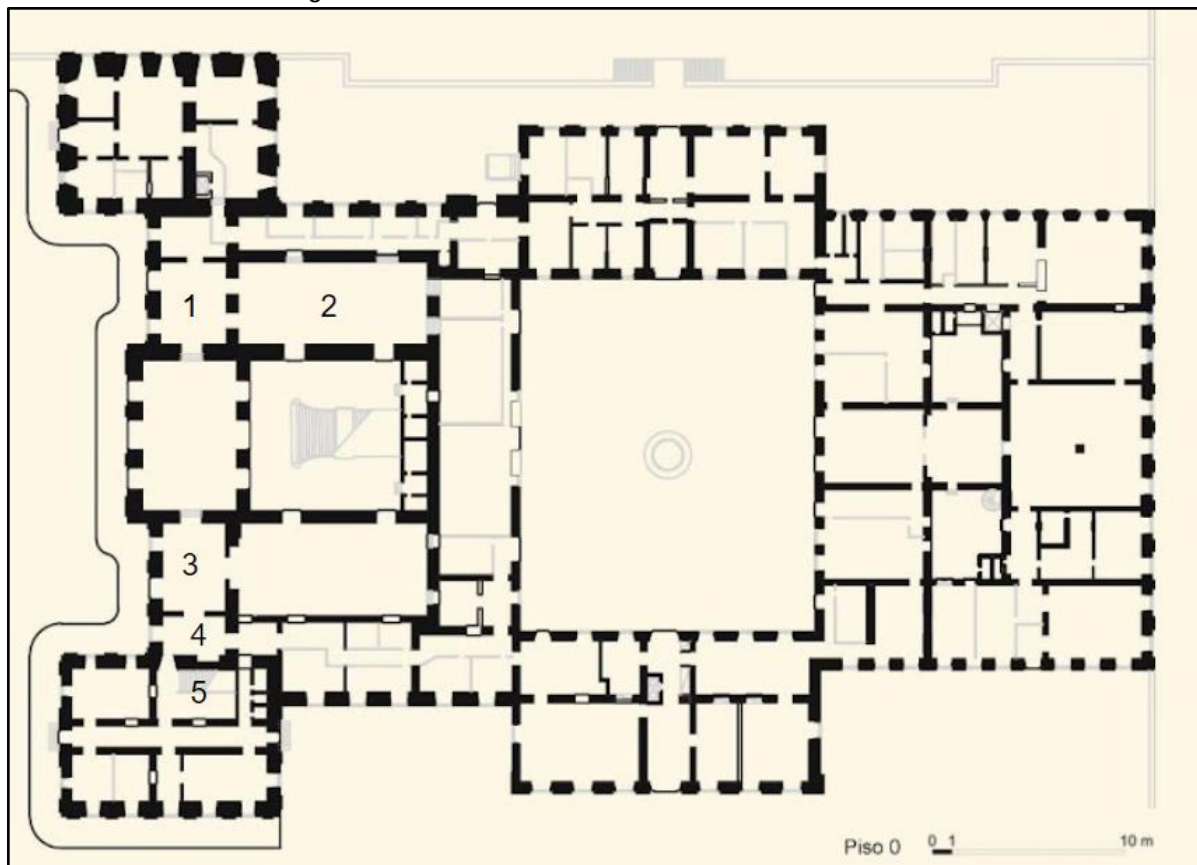
Colocadas estas ponderações, a pesquisa irá apresentar como eram as antigas exposições do Museu Nacional na época do incêndio, com uma breve apresentação de cada uma das temáticas expostas, visando compreender suas interfaces com a exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”. Um destes pontos de relação é o fato de que alguns objetos expostos no Palácio foram resgatados após o sinistro e exibidos na referida mostra de curta duração realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, que será abordada com profundidade no capítulo 3 deste trabalho. No entanto cabe ressaltar que a pesquisa não pretende realizar uma análise crítica das antigas exposições do MN, mas sim uma breve apresentação de cada uma das temáticas apresentadas.

³³ Martin Scharer é doutor em Estudos de História e foi presidente do Comitê de Ética do ICOM.

³⁴ Noémie Drouguet é doutora em Museologia, conferencista na Universidade de Liège e professora da École Supérieure des Arts Saint-Luc de Liège.

As antigas exposições do MN estavam localizadas em uma pequena área do térreo e a maior parte no primeiro piso do Palácio. A seguir poderemos ver cada uma das exposições, que são identificadas nas plantas dos dois referidos pisos do Palácio, que indicam a numeração correspondente a cada uma das temáticas. Começando pelas salas do térreo:

Figura 3: Planta do térreo do Palácio de São Cristóvão



Fonte: www.acasasenhorial.org

1) “Meteoritos - da Gênese ao Apocalipse” - a exposição era composta por painéis que explicavam o que são meteoritos, os diferentes tipos, como reconhecê-los, a origem do Universo, a formação do Sistema Solar, da Terra, das crateras de impacto e das extinções em massa, além de curiosidades, como quais as possibilidades da Terra ser atingida por meteoritos, de onde eles vem, onde caem, a passagem deles na atmosfera, quais os meteoritos encontrados no território brasileiro e qual sua importância para a história da humanidade, desde do uso na metalurgia até aspectos simbólicos. Dentre os

meteoritos expostos, destacavam-se o Meteorito Bendegó³⁵, que ficava no hall de entrada do Palácio, e o Meteorito Santa Luzia³⁶ (MARTINS³⁷; CABRAL³⁸, 2015).

Figura 4: Vista geral do Hall de entrada do Palácio de São Cristóvão, com destaque para o Meteorito Bendegó



Fonte: www.artsandculture.google.com

³⁵ A descoberta do meteorito Bendegó ocorreu em 1784, em meio ao leito do riacho Bendegó, na região onde hoje situam-se os municípios de Monte Santo e Uauá, interior da Bahia. Em 1887, sob os auspícios da Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro, foi organizada uma expedição, sob a chefia de José Carlos de Carvalho, para transportar o meteorito para o Rio de Janeiro, sob solicitação do Imperador D. Pedro II. Os trabalhos de remoção e transporte começaram em 1887 e foram terminados em 1888. O meteorito foi levado para o Museu Nacional, ainda na antiga sede no Campo de Santana, e mais tarde para o Palácio de São Cristóvão, após a mudança de sede da instituição. É o maior meteorito encontrado no Brasil.

³⁶ Em junho de 1919, na área do então município de Santa Luzia, atualmente área do município de Nova Gama, Goiás, foi visto um grande clarão no céu e um tremor na região. Era um meteorito, encontrado em 1927, batizado de Santa Luzia, trazido para o Rio de Janeiro em 1931 e incorporado ao acervo do Museu Nacional. É o segundo maior meteorito encontrado no Brasil.

³⁷ Edina Maria Pereira Martins, bióloga, servidora da Seção de Museologia do Museu Nacional/UFRJ.

³⁸ Beatrice de Andrade Cabral é graduada em História da Arte pela EBA/UFRJ e mestranda em História da Arte pelo PPGAV/ EBA/UFRJ. Na época da abertura da exposição "Meteoritos - da Gênese ao Apocalipse" era estagiária da SEMU/MN.

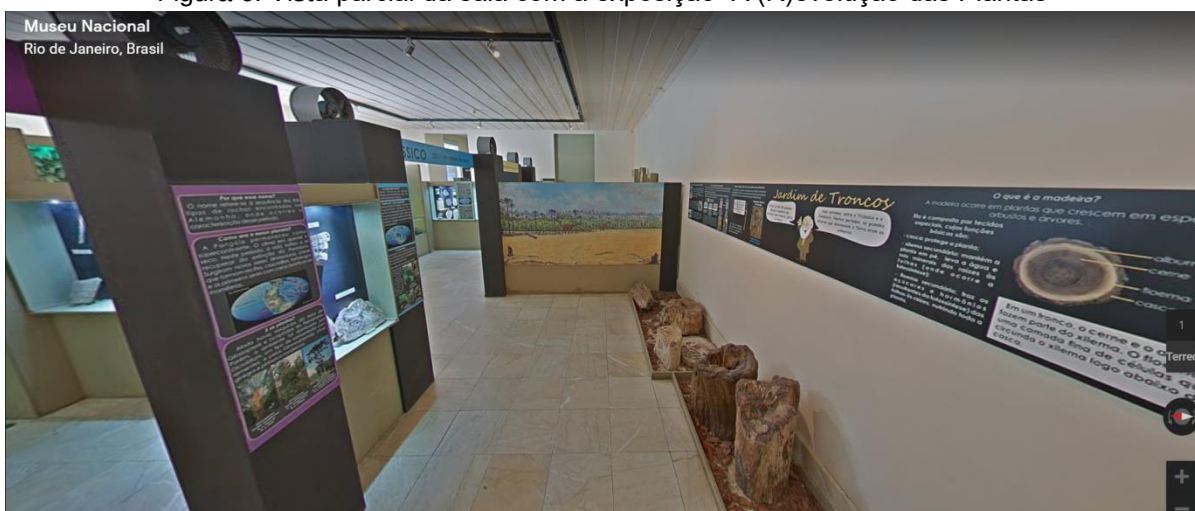
Figura 5: Vista geral da sala com a exposição “Meteoritos - da Gênese ao Apocalipse”



Fonte: www.artsandculture.google.com

2) “A (R)evolução das Plantas” - a exposição com temática de paleobotânica, mostrava a evolução das plantas, a diversificação das espécies, sua importância para a evolução dos demais seres vivos, assim como questões relacionadas às mudanças climático-ambientais do planeta ao longo do tempo geológico. Foi a primeira vez que fósseis da Coleção de Paleobotânica foram expostos em uma exposição no Museu Nacional; ao total contava com 140 fósseis, dentre os quais a amostra do primeiro vegetal fóssil coletado no país, batizado de *Psaronius brasiliensis*. Os visitantes podiam assistir vídeos que tratavam da evolução das espécies vegetais, podiam, em um jardim sensorial, tocar em plantas de diferentes espécies e em réplicas de fósseis de troncos e sementes, produzidas por *scanner 3D* no Laboratório de Processamento de Imagem Digital do Museu Nacional (SAE, 2013). A exposição foi encerrada um mês antes do incêndio, mas por conta de sua relevância, tanto em temática quanto em recursos de acessibilidade, foi descrita neste trabalho.

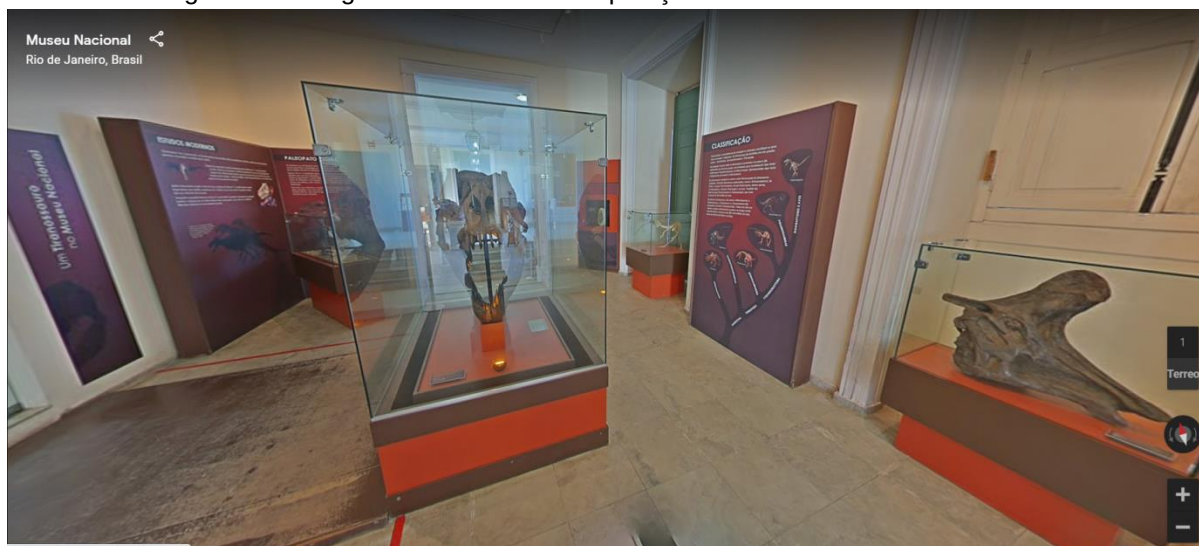
Figura 6: Vista parcial da sala com a exposição “A (R)evolução das Plantas”



Fonte: www.artsandculture.google.com

3) **“Um Tiranossauro no museu”** - com temática referente às pesquisas em paleontologia, contava com uma réplica do crânio do *Tyrannosaurus rex* de Stan, fóssil de 67 milhões de anos encontrado no estado de Dakota do Sul, nos Estados Unidos em 1987 e escavado em 1992, sendo o quinto fóssil dessa espécie mais completo encontrado até a atualidade. Juntamente com exemplares da Coleção de Paleovertebrados, os textos abordavam temas como paleopatologias, classificação e dieta dos Tiranossauros, considerada uma das espécies de dinossauros mais famosas em todo o mundo.

Figura 7: Vista geral da sala com a exposição “Um Tiranossauro no museu”



Fonte: www.artsandculture.google.com

4) **Minerais da Coleção Werner** - esta exposição de curta duração era referente à um das coleções de mineralogia mais importantes do MN, e também uma das primeiras a serem integradas à instituição. Eram apresentadas cerca de 60 peças que representavam a diversidade de minerais que compunham a coleção, assim como algumas referências da época - reprodução de trechos do catálogo, fichas históricas - e uma breve história da coleção.

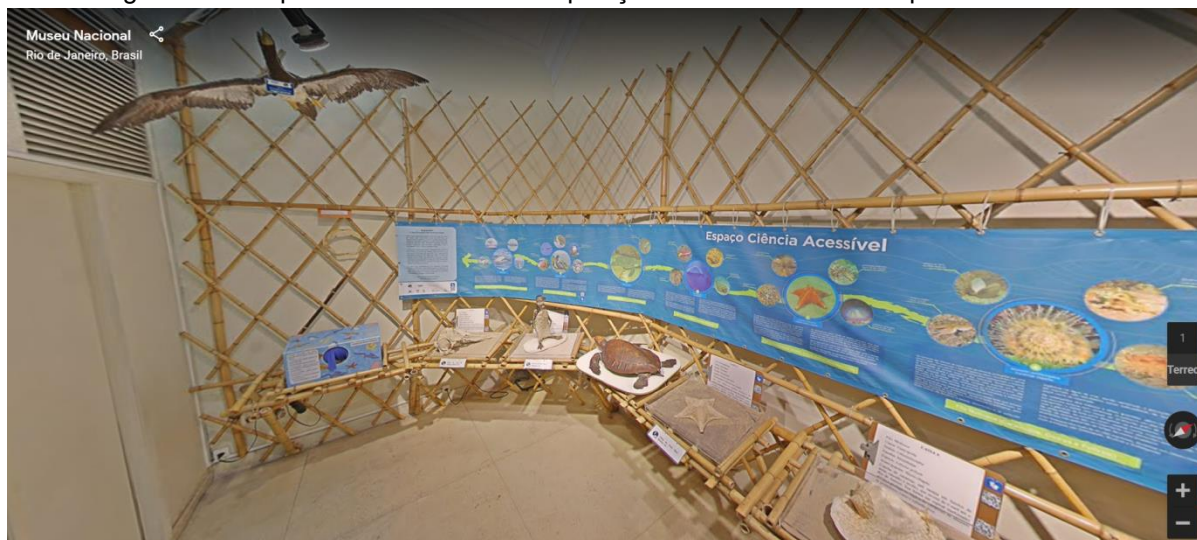
Figura 8: Vista de uma vitrine com minerais e um dos painéis que compunham a exposição “Minerais da Coleção Werner”



Fonte: www.viajarcorrendo.com.br

5) “O mar brasileiro na ponta dos dedos” - fruto do projeto da Seção de Assistência ao Ensino chamado “Espaço Ciência Acessível”, a exposição foi uma iniciativa que buscava democratizar o acesso ao conhecimento científico despertando os sentidos e sentimentos dos visitantes à medida que interagissem diretamente com exemplares de animais marinhos brasileiros pertencentes à Coleção Didática e Científica da SAE. Com isso, era possível ter acesso às diversas formas e texturas de diferentes seres vivos, possibilitando conhecer mais sobre a biologia comparada de esponjas, corais, moluscos, equinodermos, tartarugas e pinguins. A mostra contava com recursos de acessibilidade como etiquetas em Braille e em tinta com letras ampliadas; eram disponibilizados vídeos com tradução em LIBRAS; um sistema de áudio reproduzia sons de aves marinhas, golfinhos e baleias; cada peça estava disposta em uma caixa de madeira com diferentes tipos de areias de praias do Brasil, levando em consideração à diversidade dos ambientes marinhos do litoral do país; o mobiliário foi desenvolvido de modo que pessoas em cadeiras de rodas visualizassem e tocassem as peças de forma segura e confortável (SAE, 2013).

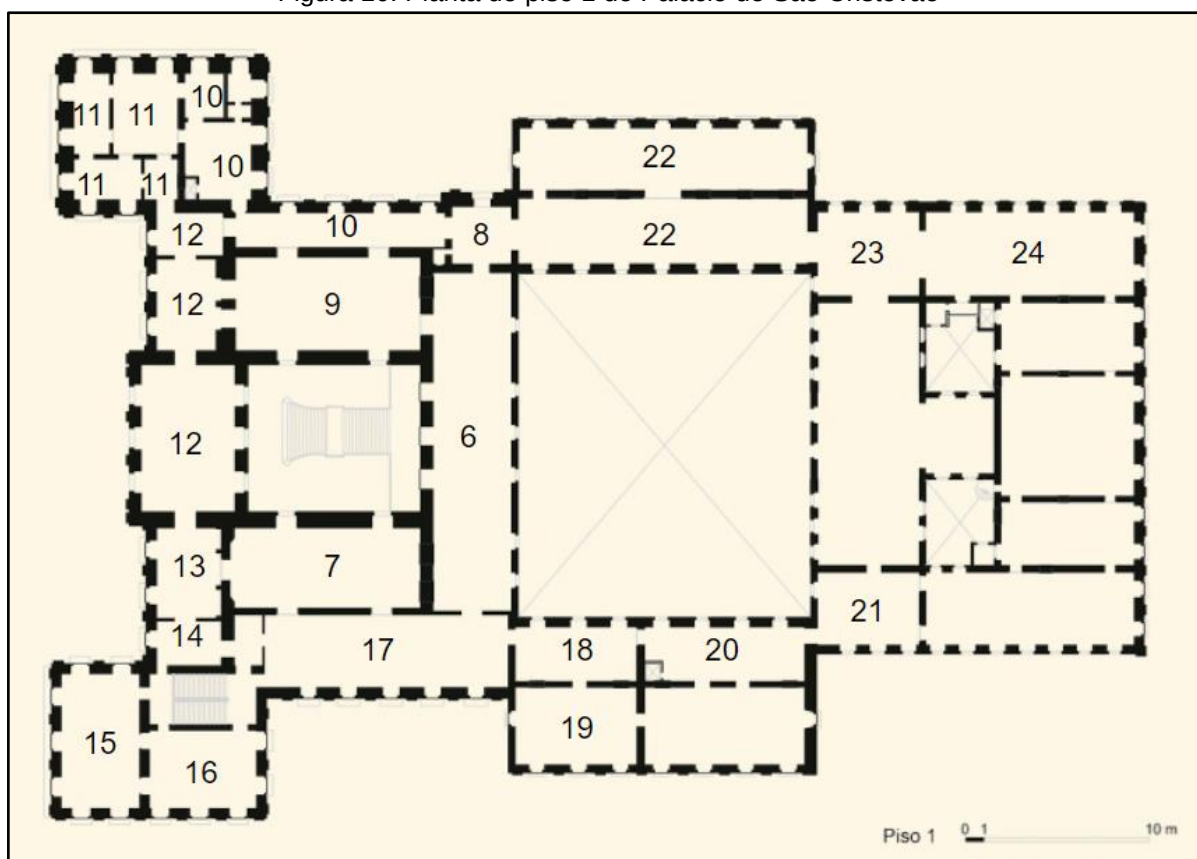
Figura 9: Vista parcial da sala com a exposição “O mar brasileiro na ponta dos dedos”



Fonte: www.artsandculture.google.com

No primeiro pavimento, os visitantes podiam encontrar as exposições conforme indicado na planta a seguir:

Figura 10: Planta do piso 1 do Palácio de São Cristóvão



Fonte: www.acasasenhorial.org

6) “Nova Sala da Paleontologia” - esta sala, teve a expografia reformulada no início dos anos 2000 e por isso recebeu tal adjetivo pelas equipes do MN; ocupava o grande salão logo após a escadaria de mármore que levava do térreo ao primeiro pavimento do Palácio. Nela, os visitantes podiam observar uma grande tabela com o Tempo Geológico que demonstrava alguns acontecimentos que nos ajudavam a reconstituir os 4,6 bilhões de anos da história do planeta Terra e a entender o processo de origem da vida. No mesmo ambiente era possível encontrar painéis com textos tratando de diferentes temas da paleontologia e exemplares da megafauna extinta, como os esqueletos das Preguiças-gigantes (*Eremotherium laurillardi*) e do Tigre-dentes-de-sabre (*Smilodon populator*), além de informações sobre o mar e fósseis de seres marinhos do período Devoniano (MUSEU NACIONAL, s.d.).

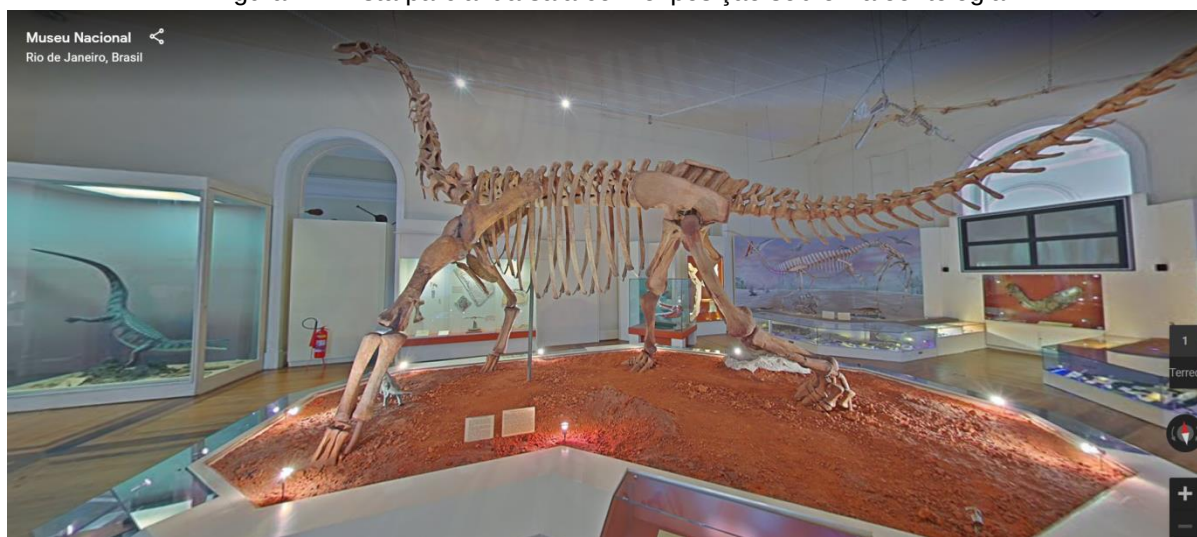
Figura 11: Vista parcial da sala com exposição sobre Paleontologia



Fonte: www.artsandculture.google.com

7) “A descoberta de um gigante” - outra sala com exposição dedicada à Paleontologia, tinha como destaque a réplica do esqueleto do *Maxakalisaurus topai*, mais conhecido como Titanossauro; o esqueleto original foi descoberto no município de Prata, Minas Gerais, datando do período Cretáceo Superior. O exemplar apresentava comprimento estimado de 13 metros e era representativo do grupo dos saurópodes, dinossauros herbívoros de pescoço comprido e cabeça pequena. A réplica do Titanossauro era um marco para as exposições de paleontologia no Brasil porque foi o primeiro dinossauro de grande porte montado para uma mostra no país. Além disso, nesta mesma sala, havia um módulo específico intitulado “Dinossauros do Sertão” onde era possível conferir fósseis encontrados na região da Chapada do Araripe, Ceará, advindos de pesquisas realizadas por profissionais do Museu Nacional, assim como reconstituições em vida de alguns dinossauros por meio de obras de paleoarte (MUSEU NACIONAL, s.d.).

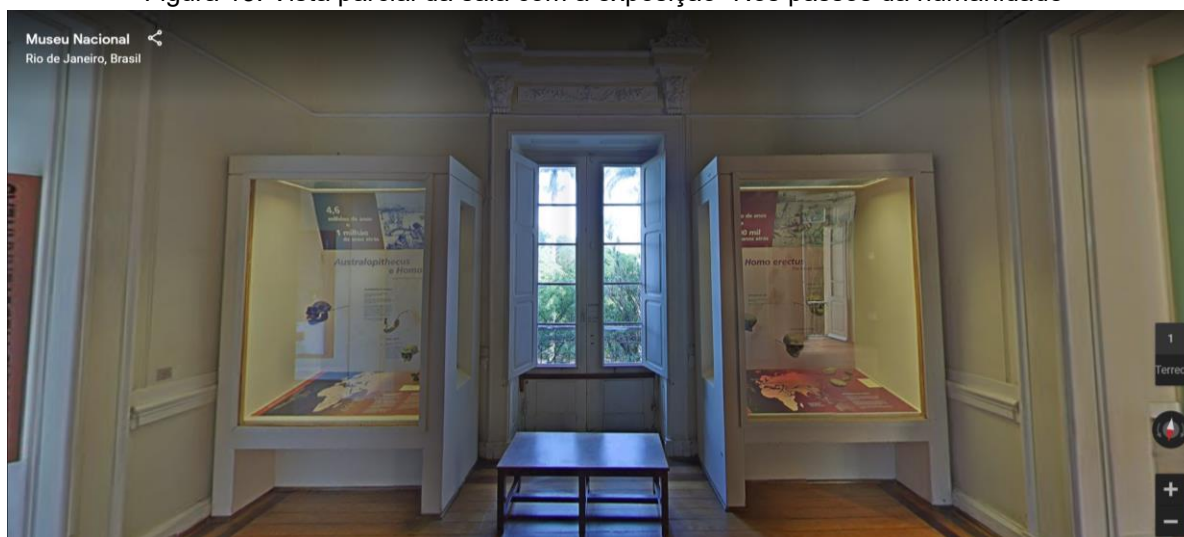
Figura 12: Vista parcial da sala com exposição sobre Paleontologia



Fonte: www.artsandculture.google.com

8) “**Nos passos da humanidade**” - tratava do complexo tema da evolução humana, mas contava com um espaço limitado e ficava entre as salas com temáticas de Paleontologia, Invertebrados e Arqueologia (Coleções greco-romanas), e por não ter uma conexão direta com tais temas, dificultava a fruição dos públicos e o trabalho da equipe de mediadores do museu. A mostra apresentava principalmente pesquisas referentes à Antropologia Biológica, onde era apresentado o processo evolutivo humano, que se iniciou há 4,6 milhões de anos com o *Australopithecus afarensis* e o *Homo habilis*, além de falar sobre o *Homo erectus*, o *Homo sapiens arcaicos* e os Neandertais, e expor um mapa esquemático apresentando a expansão recente do homem moderno, *Homo sapiens sapiens* (160 mil anos até a atualidade) pelo mundo (AZEVEDO, 2007).

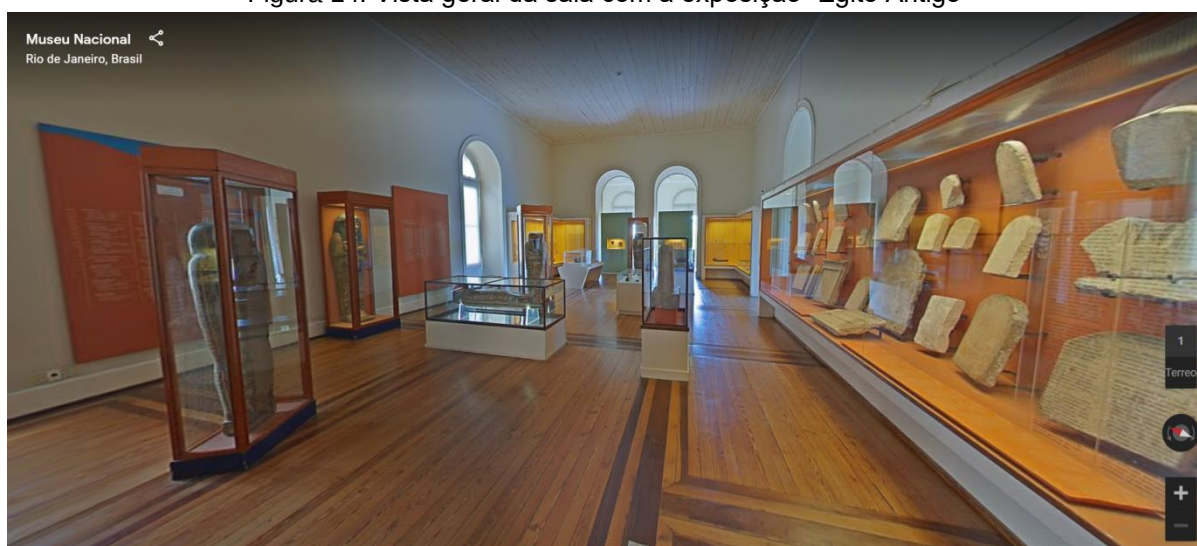
Figura 13: Vista parcial da sala com a exposição “Nos passos da humanidade”



Fonte: www.artsandculture.google.com

9) “Egito Antigo” - ligada às pesquisas em arqueologia, ocupava uma sala e tinha como elementos centrais os objetos pertencentes à Coleção Egípcia. As principais questões abordadas eram a própria história da coleção, breve contextualização do Egito Antigo, a relação dos egípcios com a vida e a morte e sobre o processo de mumificação. No que se refere ao acervo exposto, destacavam-se peças como as múmias do sacerdote Hori (século XI a.C.) e de Harsiese (século VII a.C.), a estatueta da dama Takushit, uma múmia do século I, do período de dominação Romana, bem como outras de animais e de crianças, além da múmia da dama Sha-Amun-em-su (século VIII a. C.), que foi um presente oferecido pelo querdia do Egito, Ismail, ao imperador D. Pedro II, quando de sua viagem ao Egito em 1872. Além disso, havia *shabtis* (estatuetas funerárias mumiformes), máscaras, colares, esquifes, estelas (lápides funerárias com representações do morto com seu nome escrito) e vasos canopos (que guardavam as principais vísceras do morto) (AZEVEDO, 2007).

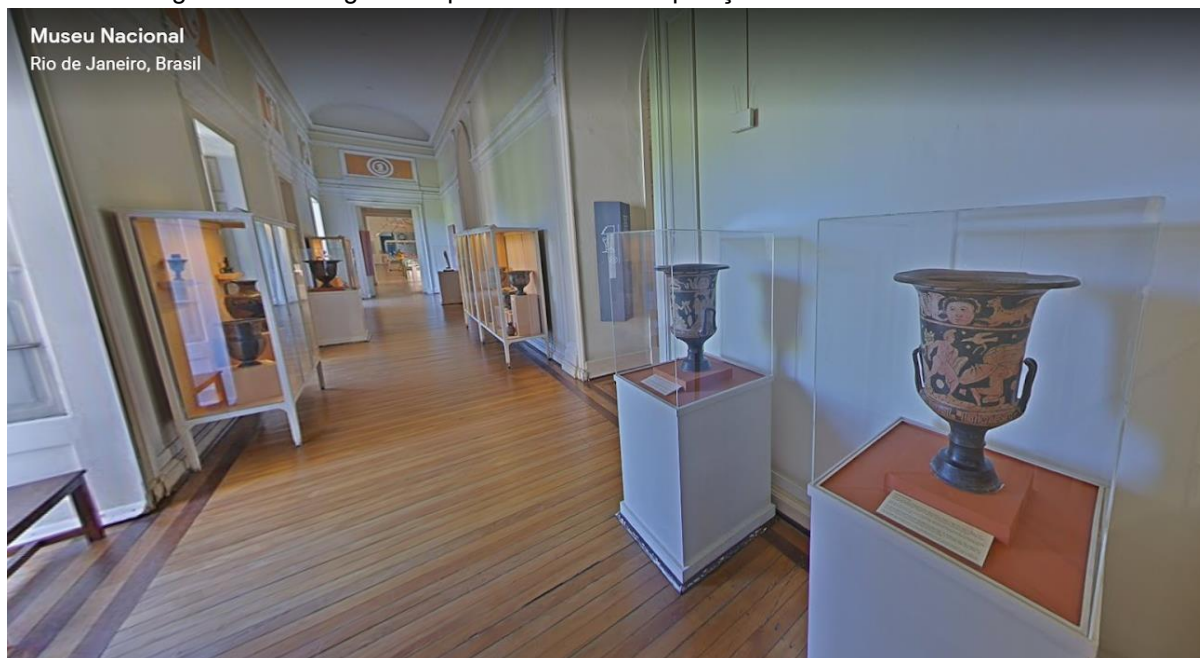
Figura 14: Vista geral da sala com a exposição “Egito Antigo”



Fonte: www.artsandculture.google.com

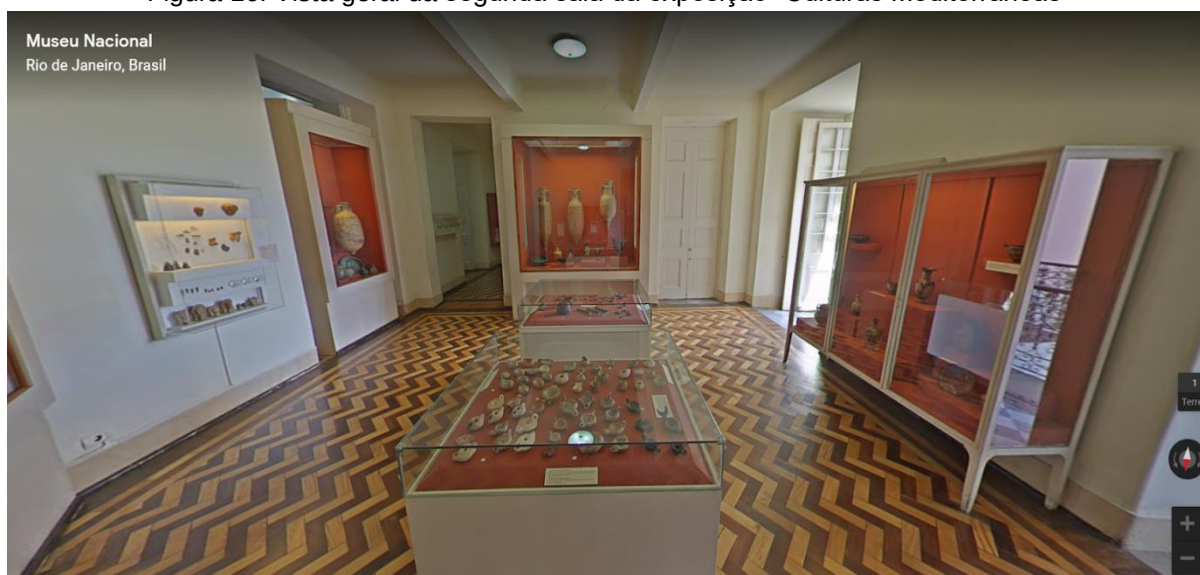
10) “Culturas Mediterrâneas” - apresentava o acervo de arqueologia clássica, ocupando três salas e tinha como elementos centrais os objetos pertencentes à Coleção Imperatriz Teresa Cristina. Trazia, de forma sucinta, informações sobre a história da coleção, a importância da Imperatriz para sua formação e sua vinda para o Brasil, assim como sobre o Mar Mediterrâneo na Antiguidade, as civilizações e as regiões das quais os objetos eram provenientes, com destaque para escavações arqueológicas nas cidades de Pompeia e Herculano, localizadas na atual Itália. Estavam expostos objetos de origem grega, etrusca e romana como estatuetas de terracota, enócoas (jarros gregos), amuletos fálcos, frascos de vidro, lamparinas, objetos de bronze, ânforas para vinho, azeite e salmoura, assim como amuletos, jarros e cálices etruscos (AZEVEDO, 2007), além dos famosos afrescos do antigo Templo da deusa Ísis, localizado em Pompeia.

Figura 15: Vista geral da primeira sala da exposição “Culturas Mediterrâneas”



Fonte: www.artsandculture.google.com

Figura 16: Vista geral da segunda sala da exposição “Culturas Mediterrâneas”



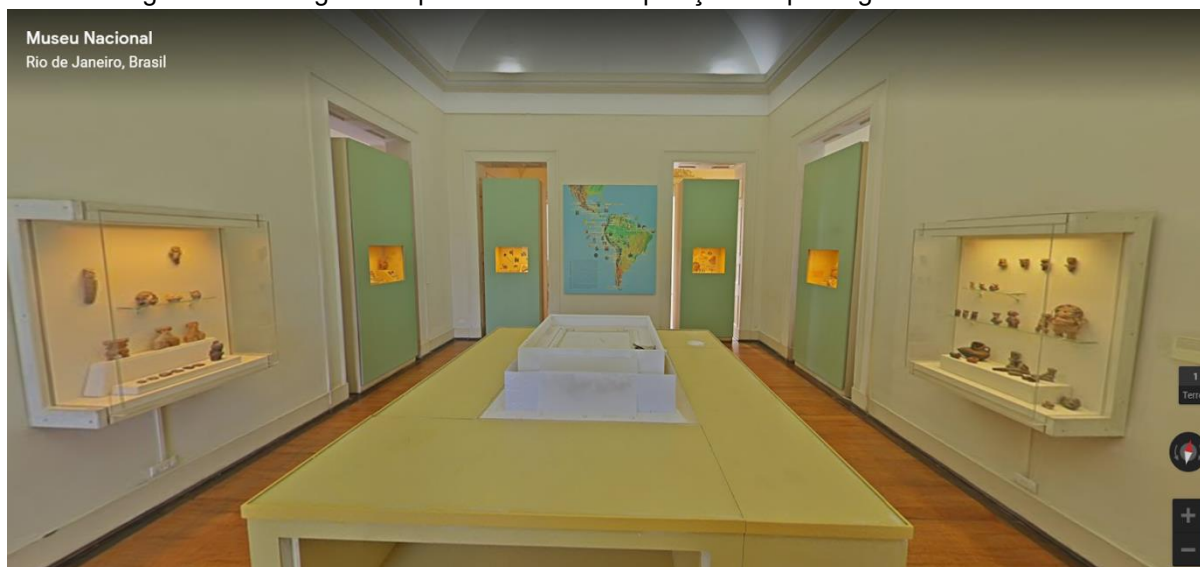
Fonte: www.artsandculture.google.com

11) “Arqueologia Pré-colombiana” - ocupava quatro salas³⁹ e trazia acervos arqueológicos de diferentes culturas que habitavam a região norte da Cordilheira dos Andes, dentre elas Inca, Chancay, Chimú, Moche e Lambayeque. Estavam expostos objetos representativos da produção têxtil, metalúrgica e ceramista destas civilizações, no período anterior e posterior ao contato com os colonizadores europeus. Destacavam-se o manto Chancay, cultura que possuía sofisticadas técnicas de tecelagem, vasos de cerâmica

³⁹ Neste conjunto de salas situadas no torreão sul do Palácio, ficavam instaladas à época do Império, o Gabinete de D. Pedro II, a sala particular de D. Teresa Cristina e uma pequena capela.

Moche e Chimú, com estética zooforma e antropoforma marcante, objetos plumários e uma túnica Inca, múmias encontradas nesta região e também instrumentos musicais, adornos e objetos ritualísticos (MUSEU NACIONAL, s.d.).

Figura 17: Vista geral da primeira sala da exposição “Arqueologia Pré-colombiana”



Fonte: www.artsandculture.google.com

12) “Arqueologia Brasileira” - a exposição ocupava três salas: a primeira era representativa do período pré-histórico dos territórios que atualmente formam o Brasil, apresentando artefatos feitos de pedra e de ossos, pontas de projéteis utilizados na caça, lascas e artefatos de raspar, gravar, talhar e furar. O grande destaque da mostra era a réplica do crânio original e a reconstituição da provável face de Luzia, fóssil humano mais antigo das Américas, encontrado na região de Lagoa Santa, em Minas Gerais, um dos itens considerados mais icônicos do acervo do Museu Nacional.

A segunda sala tratava da temática dos sambaquis, exibindo artefatos dos antigos habitantes de alguns locais da costa brasileira, os sambaqueiros. Os sambaquis são morros artificiais construídos com conchas, ossos de animais, onde também se encontram esqueletos humanos com acompanhamentos funerários, restos de fogueiras, evidências de habitações, artefatos para pescar, caçar e preparar alimentos; alguns deles estavam expostos, como zoólitos com formas de aves e peixes e também esculturas antropomorfas.

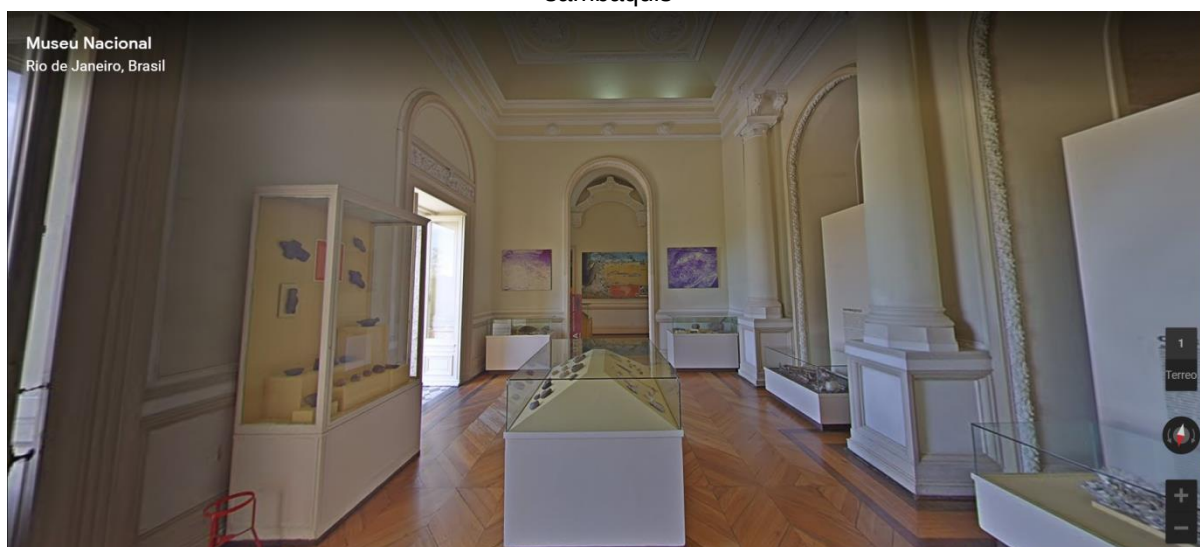
A terceira sala abordava a temática das culturas ceramistas, onde estavam expostos artefatos produzidos por povos tupi-guarani e pelas culturas amazônicas Marajoara, Maracá, Konduri e Santarém, alguns desses eram objetos como urnas funerárias, chocalhos, pratos, tigelas, tangas rituais, vasos e esculturas, acervos de grande destaque por seus valores simbólico, histórico e artístico (AZEVEDO, 2007).

Figura 18: Vista parcial da primeira sala da exposição “Arqueologia Brasileira”, com a réplica do crânio e reconstituição facial de Luzia



Fonte: www.artsandculture.google.com

Figura 19: Vista geral da segunda sala da exposição “Arqueologia Brasileira” com a temática dos sambaquis



Fonte: www.artsandculture.google.com

Figura 20: Vista geral da terceira sala da exposição “Arqueologia Brasileira” com a temática das culturas ceramistas



Fonte: www.artsandculture.google.com

13) “Culturas do Pacífico”: ocupava uma sala, era relacionada a parte do acervo de etnologia e mostrava objetos pertencentes a algumas das coleções mais antigas do Museu Nacional, formadas após a Abertura dos Portos às Nações Amigas em 1808. Algumas das peças eram presentes recebidos de representantes de diferentes países quando aportavam no Rio de Janeiro, um dos principais portos do Atlântico Sul no século XIX. As peças eram importantes registros históricos da expansão ultramarina das potências europeias sobre os territórios banhados pelo Oceano Pacífico, ou seja, eram testemunhas do processo de colonização da região a partir do século XVIII. A exposição buscava demonstrar diferentes culturas desta região do planeta, expondo objetos, técnicas e materiais pertencentes a povos que, por exemplo, dominaram a navegação há séculos e realizavam travessias de grandes distâncias, abrangendo regiões do noroeste do continente Americano, da Polinésia e da Melanésia. Além disso, contava com vestimentas das Ilhas Aleutas, próximas ao Alasca; um conjunto de objetos cerimoniais usados por chefias e governantes de povos que habitavam as Ilhas Marquesas, Nova Zelândia e Fiji; além de artefatos agrícolas, de caça e adornos advindos da Austrália e Papua Nova Guiné (MUSEU NACIONAL, s.d.).

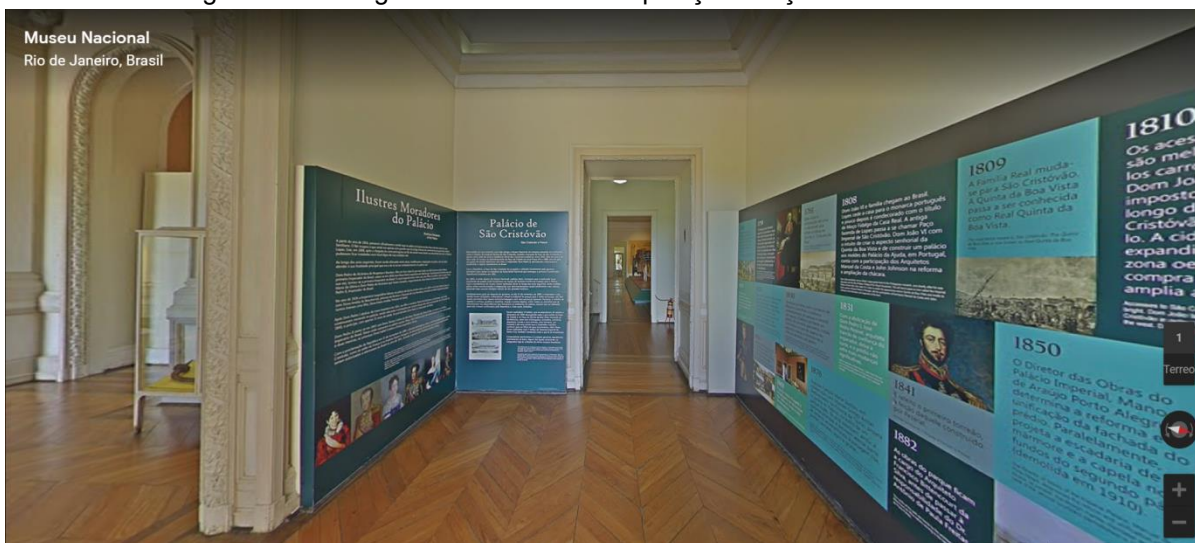
Figura 21: Vista parcial da sala com a exposição “Culturas do Pacífico”



Fonte:www.artsandculture.google.com

14) “Paço de São Cristóvão” - tratava da história do Palácio de São Cristóvão através de painéis com textos de caráter descritivo e ilustrações: o primeiro painel falava da história do edifício e seus principais moradores, como D.João VI, D. Pedro I, D. Leopoldina, D. Pedro II, D. Teresa Cristina e demais príncipes e princesas ligados à casa imperial. O segundo painel abordava a transição da Monarquia para a República, momento em que o Palácio passa a ser a sede do Museu Nacional, e o terceiro painel apresentava uma linha do tempo com os principais marcos da história do edifício, mas também das terras que atualmente compõem o parque da Quinta da Boa Vista.

Figura 22: Vista geral da sala com a exposição “Paço de São Cristóvão”



Fonte:www.artsandculture.google.com

15) “Móveis da Monarquia” - ficava localizada na antiga Sala do Trono e reunia móveis e objetos do acervo da Casa da Marquesa de Santos e que pertenciam à Família

Real portuguesa, à Família Imperial brasileira ou a pessoas ligadas à monarquia. O maior destaque da sala era a decoração original da época do Império, com pintura *trompe l'oeil*, pintura a seco e douramento nas paredes, sancas e forro do teto, de autoria do artista italiano Mario Bragaldi, datada de 1856-1861. As pinturas em estilo neoclássico traziam padrões decorativos clássicos, personagens e alegorias da mitologia greco-romana e brasões ligados à genealogia da casa imperial brasileira. Este espaço do museu era um dos poucos que tratava da história do Palácio de São Cristóvão e de seus antigos moradores, além de ser o único ambiente em que a exposição dialogava diretamente com elementos decorativos referentes ao antigo uso do edifício.

Figura 23: Vista geral da sala com a exposição “Móveis da Monarquia” na antiga Sala do Trono

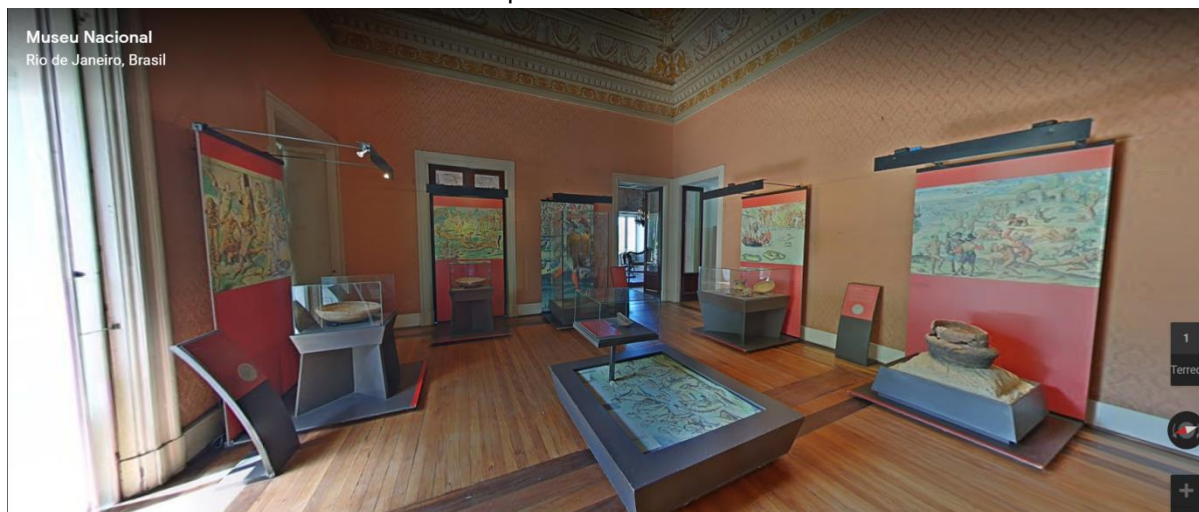


Fonte: www.artsandculture.google.com

16) “Entre dois mundos: Franceses de *Paratitou* e Tupinambá de *Rouen*” - ocupava uma sala e era relacionada às pesquisas de arqueologia histórica em sítios arqueológicos de Araruama, Região dos Lagos do estado do Rio de Janeiro, pesquisas que tem como um dos objetivos entender a história da ocupação do território brasileiro. Estes sítios no passado foram ocupados por grupos ceramistas Tupi, com datação entre 2.000 anos (sítio Morro Grande) e o período de contato com os colonizadores europeus no século XVI (sítio Serrano, Bananeiras e Barba Couto). Os povos indígenas que ainda habitam o Brasil têm uma trajetória de milhares de anos e parte dessa história pode ser compreendida através do estudo de vestígios materiais deixados pelos ancestrais, como artefatos de pedra, ossos, conchas, cerâmicas, sepultamentos, pinturas rupestres e restos de alimentos, que estavam expostos aos públicos. Além disso, a exposição buscava refletir sobre as trocas culturais entre povos originários e os europeus, algo que estava presente em seu título: “Paratitou”, mencionado em um mapa de 1579 pelo espião Vau de Claye a serviço da coroa francesa, correspondente a atual Paracatu, onde se localiza o sítio Serrano; “Rouen”,

região portuária francesa de onde saíram comerciantes e corsários trazendo objetos como porcelanas, miçangas e peças de metal, que também estavam expostos (MARTINS, ALVES⁴⁰, SILVA⁴¹, 2008). A exposição ficava no antigo Salão dos Embaixadores, cômodo que ainda mantinha a decoração original do teto à época do Império, sendo considerada uma das salas mais significativas com relação à história do Palácio de São Cristóvão.

Figura 24: Vista geral da sala com a exposição “Entre dois mundos: Franceses de *Paratitou* e Tupinambá de *Rouen*”



Fonte: www.artsandculture.google.com

17) “Brasil Indígena” - exposição ligada às pesquisas de etnologia indígena, a exposição ocupava uma sala e abordava um pouco a história da ocupação do território que atualmente é o Brasil, fruto do processo de colonização portuguesa, especialmente da Amazônia e da região central do Brasil. Era retratado o encontro entre artistas e artífices indígenas mestres do barro, dos trançados, da plumária, da música e da guerra, com europeus naturalistas, militares, religiosos e etnólogos. Depois da Independência, as elites que controlavam o país continuaram a estimular o processo de colonização interna do país, com interesses políticos e econômicos, por isso parte do acervo exposto foi adquirido pela Comissão Rondon, como ficaram conhecidas as expedições militares lideradas pelo Marechal Cândido Rondon para implantar linhas telegráficas nos sertões e selvas brasileiras. O acervo era formado, em sua grande maioria, por armas, resultado de uma de suas “missões”, que visava “pacificar” os povos que encontravam. A mostra trazia peças oriundas de diferentes povos indígenas do território brasileiro, como máscaras rituais,

⁴⁰ Marilene de Oliveira Alves, museóloga, graduada em Museologia pela UNIRIO. Atuou como museóloga na SEMU/MN.

⁴¹ Sabrina Damasceno Silva possuía pós-doutorado em Museologia no Programa de Pós-Graduação em Museologia da UFBA com Bolsa PNPd/CAPES. Doutora em Ciência da Informação IBICT/UFRJ. Mestre em Museologia e Patrimônio UNIRIO/MAST, com bolsa CAPES. Graduação em Museologia pela UNIRIO. Atuou como museóloga da SEMU/MN.

plumárias, cerâmicas, cestarias, instrumentos musicais e armas. Destacavam-se alguns objetos, como bonecas Karajás; máscara Tikuna, uma das máscaras observadas e desenhadas por Debret durante a Missão Artística Francesa (1816-1831) e publicadas em sua obra *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (1834-1839); objetos de plumária do grupo Mundurukú; escudo do Uaupés; e cestaria Nambikwara (MUSEU NACIONAL, s.d.).

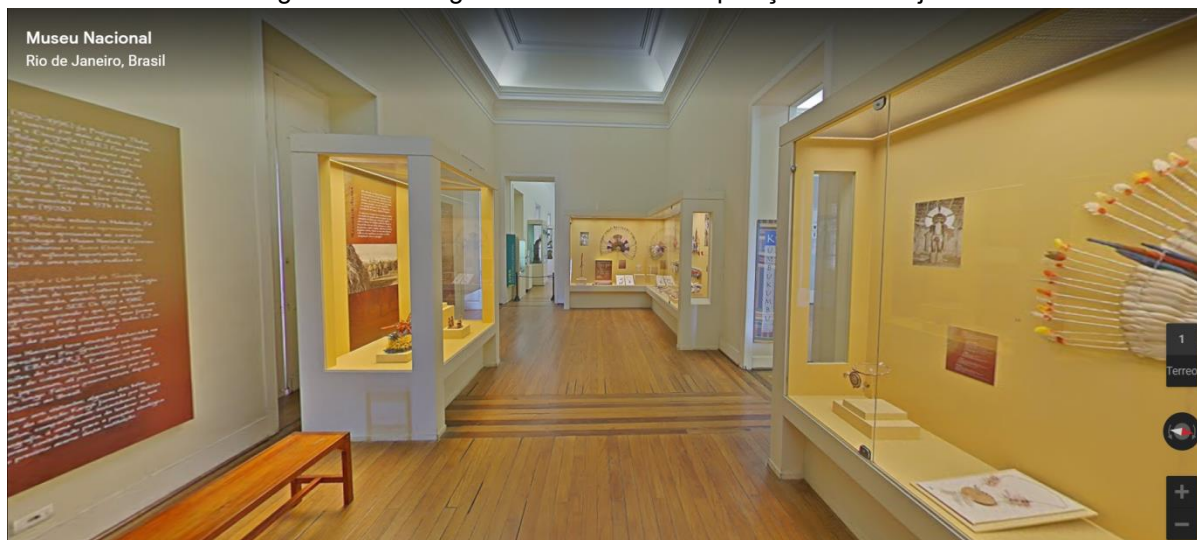
Figura 25: Vista geral da sala com a exposição “Brasil Indígena”



Fonte: www.artsandculture.google.com

18) “Os Karajás” - ocupava uma sala e tratava dos Karajás, indígenas habitantes seculares das margens do rio Araguaia e suas aldeias, desenhando uma ocupação territorial no Brasil entre os estados de Goiás, Tocantins, Mato Grosso e Pará. Historicamente, os Karajás fazem parte de pesquisas feitas por cientistas do Museu Nacional, como os estudos de Maria Heloisa Fenélon sobre os estilos artísticos da plumária e da cerâmica Karajá, em especial pelo modo de fazer as bonecas (*ritxòò/ ritxkòkò*), atributo exclusivamente das mulheres. As bonecas Karajás são patrimônio cultural imaterial brasileiro pelo IPHAN nas categorias ofício e modos de fazer e formas de expressão; constituem importantes formas de expressão do universo social e cosmológico do povo Karajá, remetendo tanto aos aspectos da sua estrutura social e às atividades cotidianas, como às cenas rituais e narrativas mitológicas (MUSEU NACIONAL, s.d.).

Figura 26: Vista geral da sala com a exposição “Os karajás”



Fonte: www.artsandculture.google.com

19) “kumbukumbu: África, memória e patrimônio”⁴² - apresentava objetos africanos e afro-brasileiros, acervos e temáticas consideradas muito sensíveis para o Museu Nacional por conta da lógica de colecionamento colonial quando foram adquiridos pela instituição. A abertura desta exposição foi um movimento para trazer estes acervos de forma mais contextualizada e mais crítica. Segundo a curadora, Mariza Soares⁴³ (2016) a exposição possuía um acervo diversificado de objetos adquiridos por meio de doações, compras e permutas. A coleção era uma das mais antigas de acervos africanos no Brasil e continha objetos trazidos de diferentes partes da África entre 1810 e 1940, acrescidos de outros que pertenceram ou foram produzidos por africanos ou seus descendentes diretos no Brasil, entre os anos de 1880 e 1950. A exposição era dividida em seis eixos temáticos: o primeiro, “África, passado e presente”, que abordava o passado do continente e de como esse passado marca profundamente a história dos países africanos atuais. O segundo, “Guerra colonial”, trazia armas pertencentes a diferentes povos africanos, entendendo que

⁴² A exposição possui um livro intitulado “Conhecendo a exposição Kumbukumbu do Museu Nacional”, que traz informações sobre a coleção de objetos africanos do MN, como a exposição foi organizada, os eixos temáticos, a divisão dos objetos nas vitrines e suas respectivas legendas, assim como muitas fotografias. Se o livro já tinha grande importância, após o incêndio de 2018, passa a ser um documento de grande importância histórica sobre a exposição.

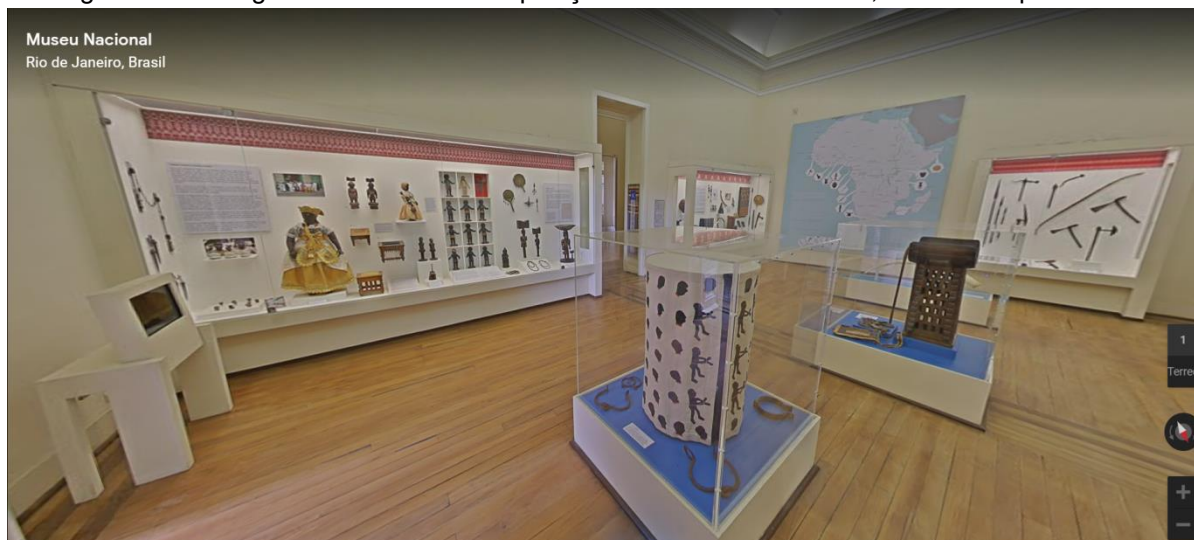
⁴³ Mariza de Carvalho Soares é Professora de História da África, diáspora atlântica e escravidão com doutorado em História pela UFF (1997). Fez pós-doutorado na Vanderbilt University/EUA (2003-2004), depois complementado por dois meses na Yale University através de uma fellowship do The Gilder Lehrman Center for the Study of Slavery (2007); e dois meses na Stanford University onde ocupou a Cátedra Joaquim Nabuco no Center for Latin American Studies (2008). Atuou como professora do PPGHIS/UFF até 2018. Foi coordenadora do NEAF-Núcleo de Estudos Brasil-África (2008-2012) vinculado à Assessoria Internacional da UFF. Entre 2014 e 2018 foi pesquisadora colaboradora do Departamento de Antropologia do MN/UFRJ, onde foi curadora da coleção africana e da exposição de longa duração, reinaugurada em 2014, Kumbukumbu: África, memória e patrimônio. Entre 2019 e 2021 atuou como professora visitante do PPGH da Unifesp.

esses objetos não eram apenas como instrumentos de guerra, mas também eram objetos rituais. O terceiro, “Os Povos da floresta equatorial”, onde eram apresentados objetos pertencentes a povos da África Equatorial que, durante a ocupação colonial, foi alvo de incursões de estudiosos e os comerciantes de arte europeus. Quase todas essas peças chegaram ao MN através de permutas, por meio das quais a cobiçada arte indígena e os exemplares da flora, fauna e minerais do Brasil foram trocados por itens de coleções africanas. O quarto, “Angola depois da escravidão atlântica”, apresentava objetos trazidos do território Tchokwe (norte e leste) e também peças que representam a vida cotidiana dos povos do planalto central, hoje designados Ovimbundu. O quinto, “A Diplomacia da Amizade”, apresentava presentes oferecidos pelo rei Adandozan do Daomé para o Príncipe regente D. João em 1810, com o objetivo de conseguir privilégios no comércio de pessoas escravizadas com o Brasil. Alguns dos presentes expostos eram a touca real, estojos e capa para cachimbo, abanos rituais usados em dança, bolsas, tabaco, sandálias régias, bengala, além do trono real e de uma bandeira de guerra. O último eixo, “Africanos no Brasil”, tratava do modo como os africanos se instalaram e recriaram seu mundo a partir do final do século XIX, em particular na Bahia e no Rio de Janeiro, abordando temas como o candomblé e a perseguição sofrida ao longo da história (SOARES, BARCELOS⁴⁴, LIMA⁴⁵ 2016).

⁴⁴ Michele de Barcelos Agostinho é Doutora em História Social pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), com estágio doutoral na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS/Paris) pelo Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE/CAPEs). Mestre em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Membro do Núcleo de Estudos sobre Biografia, História, Ensino e Subjetividades (NUBHEs). Técnica em Assuntos Educacionais do Setor de Etnologia/Departamento de Antropologia do MN/UFRJ. Possui especialização em História do Brasil pela Faculdade de Formação de Professores da UERJ (2005), onde igualmente cursou Licenciatura em História (2003). Temas de interesse: história dos museus; história da antropologia; coleções etnográficas e práticas de colecionamento; cultura escrita e divulgação científica; instituições do Brasil Império.

⁴⁵ Rachel Corrêa Lima possui mestrado em Preservação de Acervos de Ciência e Tecnologia (2019), especialização em Gestão e Conservação de Bens Culturais (2006) e graduação em Museologia (1993). Trabalha como museóloga na reserva técnica do Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional/UFRJ. Foi professora das disciplinas de Fundamentos da Museologia e Conservação de Suportes Informacionais no Curso de Graduação em Biblioteconomia e Gestão de Unidades de Informação da UFRJ e de Conservação de Encadernação e Conservação de Papel no curso de Graduação Politécnica em Conservação e Restauração de Bens Culturais da Universidade Estácio de Sá. Tem experiência na área de Museologia, com ênfase em preservação e conservação de bens culturais

Figura 27: Vista geral da sala com a exposição “kumbukumbu: África, memória e patrimônio”



Fonte: www.artsandculture.google.com

20) “Aves do Museu Nacional” - exibia alguns exemplares de aves taxidermizadas pertencentes à Coleção de Ornitologia do Museu Nacional, onde os visitantes podiam ver ao menos um representante de cada uma das ordens de aves brasileiras. Além disso, era ressaltado a preparação dessas peças para exposições através da taxidermia artística, uma arte cada vez mais difícil de ser encontrada por conta do alto grau de qualificação necessária aos profissionais para garantir a qualidade do trabalho. Entre as espécies presentes na exposição estavam beija-flor, coruja-orelhuda, tucanuçu, arara-azul-grande, seriema, ema, além de peças de destaque como um condor-dos-andes, que possui quase dois metros de envergadura e um gavião-real (harpia), considerado o predador alado mais poderoso em território brasileiro (MARTINS; SIMAS⁴⁶, 2012).

⁴⁶ Eliana Simas, graduada em Museologia pela UNIRIO. Na época da abertura da exposição “Aves do Museu Nacional”, era estagiária da SEMU/MN.

Figura 28: Vista geral da sala com a exposição “Aves do Museu Nacional”



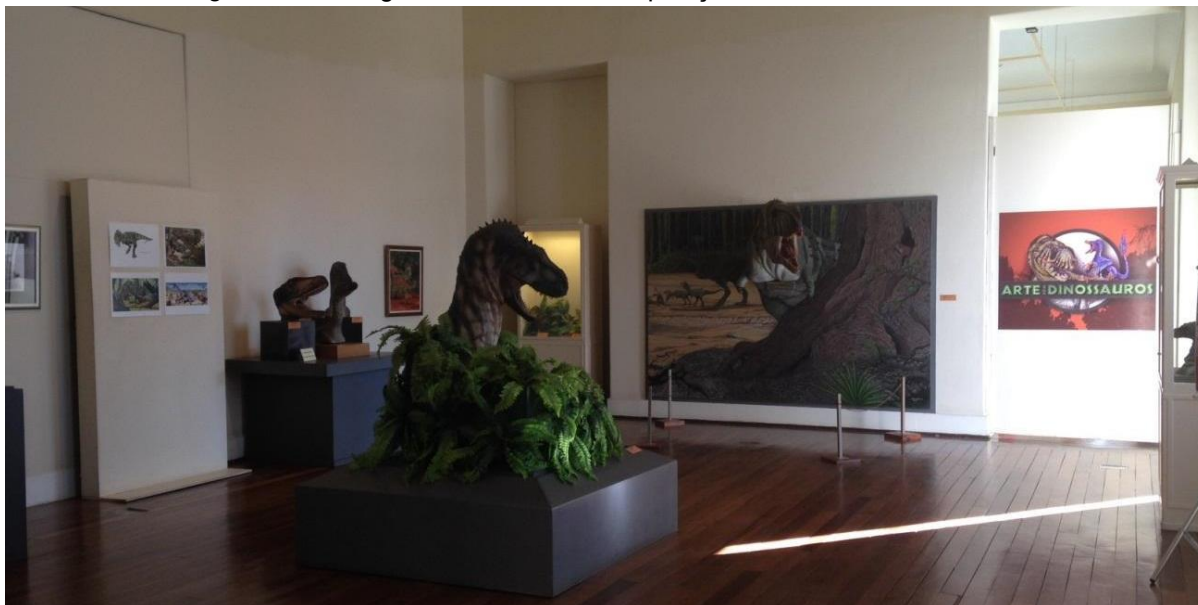
Fonte: Patrícia Fernandes/ www.samn.org.br

21) “Arte com Dinossauros” - a exposição apresentava obras do paleoartista brasileiro Maurilio Oliveira, que no final da década de 1990, passou a atuar no Setor de Paleovertebrados do Departamento de Geologia e Paleontologia do Museu Nacional, e de forma pioneira, iniciou a Paleoarte no Brasil. Desde as primeiras descobertas da Paleontologia, os pesquisadores sempre quiseram saber como seria a aparência em vida dos animais e plantas encontrados fossilizados nas rochas. Com esse objetivo, ilustradores e escultores passaram a ajudar os paleontólogos a entender como era a possível aparência da vida em nosso planeta há milhões de anos, e assim foi criada a Arte Paleontológica ou Paleoarte. A mostra era composta por ilustrações de dinossauros em seus ambientes, mostrando como era o planeta Terra na Era Mesozóica, além de esculturas em tamanho real e maquetes em escala (MARTINS, CARVALHOSA⁴⁷, GITSIN⁴⁸, 2015).

⁴⁷ Bárbara Carvalhosa, graduada em Museologia pela UNIRIO. Na época da abertura da exposição “Arte com Dinossauros”, era estagiária da SEMU/MN.

⁴⁸ Paulo Victor Gitsin, doutorando em Museologia e Patrimônio - PPG-PMUS (UNIRIO/MAST) e Mestre pelo mesmo Programa. Bacharel em Museologia (UNIRIO). Bacharel em Produção Cultural (2016) pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Participa do Grupo de Estudos e Pesquisas em Museologia, Conhecimentos Tradicionais e Ação Social (UNIRIO) e do Laboratório de Pesquisas em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento (MN/UFRJ). Na época da abertura da exposição “Arte com Dinossauros”, era estagiário da SEMU/MN. Atualmente é museólogo da SEMU/MN.

Figura 29: Vista geral da sala com a exposição “Arte com Dinossauros”



Fonte: Paulo Victor Catharino Gitsin

22) “Conchas, corais e borboletas”- a mostra ocupava duas salas e apresentava pesquisas e acervos dos departamentos de Invertebrados e de Entomologia. Era organizada de acordo com a taxonomia e de modo linear, refletindo a organização dos dois departamentos e representando os grandes filos de invertebrados: *Porifera*, *Cnidaria*, *Mollusca*, *Echinodermata*, *Arachnida*, *Crustacea* e *Insecta*. O acervo exposto contava com corais, conchas, esponjas, estrelas-do-mar, ouriços-do-mar, caranguejos, lagostas, aranhas, insetos das mais variadas espécies, obras de arte ligadas às pesquisas de entomologia cultural, além de destaques, como a réplica de uma lula gigante, um exemplar de caranguejo gigante e uma instalação representando o panapaná, voo das borboletas, que se tornou um dos ícones do Museu Nacional.

Figura 30: Vista geral de uma das salas com a exposição “Conchas, corais e borboletas”



Fonte: www.artsandculture.google.com

23) “Celacanto” - a exposição de curta duração foi inaugurada como parte das comemorações dos 200 anos do Museu Nacional, em junho de 2018, e ocupava uma sala no Palácio. Até o início do século XX, os celacantos eram considerados animais que tinham sido extintos no Período Cretáceo – 65 milhões de anos atrás. No entanto, em 1938, pescadores em um barco encontraram um “peixe diferente” em East London, cidade localizada no sudeste da África do Sul. O capitão do barco, Hendrik Goosen, avisou a naturalista Marjorie Courtenay-Latimer para que fosse verificar do que se tratava. Ela escreveu para James L.B. Smith, professor da Universidade de Rhodes, enviando desenhos e uma descrição do exemplar. Com isso, constatou-se a descoberta, a espécie foi formalmente descrita e recebeu o nome *Latimeria chalumnae*. O Museu Nacional possuía uma réplica em tamanho real do terceiro exemplar conhecido de celacanto, que se encontra na coleção do Museu Nacional de História Natural de Paris. A réplica foi exposta pela primeira vez no MN na década de 1970 e foi restaurada por ocasião da nova exposição (MARTINS, PINHEIRO⁴⁹, 2018).

Figura 31: Vista parcial da sala com a exposição “Celacanto”



Fonte: www.mulheresnaciencia.com.br

⁴⁹ Thaís Mayumi Pinheiro é doutoranda em Memória Social - PPGMS/UNIRIO. Mestre em Ciência da Informação pelo IBICT/UFRJ. Especialista em Preservação de Acervos de Ciência e Tecnologia pelo Museu de Astronomia e Ciências Afins. Bacharel em Museologia pela UNIRIO. É museóloga da Seção de Museologia do Museu Nacional/UFRJ, atualmente responsável pela Coordenação de Novas Exposições no âmbito do Projeto Museu Nacional Vive. Tem experiência na área de Museologia, atuando principalmente com os temas: museografia, acervos de ciência e tecnologia, documentação museológica e preservação de acervos.

24) “Expedição Coral” - a exposição de curta duração também foi inaugurada por conta das comemorações do bicentenário do Museu Nacional em junho de 2018. Na mostra, os visitantes eram convidados a conhecer mais sobre a fauna dos recifes de coral do Brasil e a importância de sua conservação através de textos, de recursos interativos, acervo iconográfico e de mais de 100 peças do acervo científico do MN, incluindo corais, estrelas-do-mar, lagostas, diferentes espécies de peixes, animais taxidermizados e preservados em álcool 70%, fotografias e obras de arte inspiradas no tema. A exposição fazia parte do Projeto Coral Vivo que continua em atuação e trabalha com pesquisa, educação, turismo, políticas públicas e sensibilização para a conservação e uso sustentável dos ambientes recifais e coralíneos do Brasil. O projeto foi concebido no Museu Nacional, hoje é realizado por doze universidades e institutos de pesquisa, estando vinculado ao Instituto Coral Vivo, que é o coordenador executivo do Plano de Ação Nacional para a Conservação dos Ambientes Coralíneos (PAN Corais).

Figura 32: Vista geral da sala com a exposição “Expedição Coral”



Fonte: M'Baraká Experiências Relevantes

Cabe mencionar que, mesmo seguindo uma lógica de divisão setorial e departamental, o circuito expositivo de longa duração não contavam com temáticas de botânica; com isso o Departamento de Botânica há várias décadas não possuía uma exposição de longa duração relativa às suas pesquisas e aos seus acervos.

As exposições do Museu Nacional atraíam grande público, tendo ao longo da década de 2010 apresentado uma média de 150 mil visitantes anuais (PIRES, 2017).

Dentre os temas e acervos que possuíam maior destaque junto aos diferentes públicos estavam as exposições de egiptologia, onde estavam as famosas múmias, e de paleontologia, com os fósseis de dinossauros e de animais da megafauna. Nos últimos tempos, a exposição “Conchas, corais e borboletas” também ganhara destaque, principalmente, por conta da instalação do panapaná e pela réplica da lula-gigante.

As exposições de longa duração do MN vinham passando por um processo paulatino de modernização desde a década de 2000, em grande parte pela iniciativa de Thereza Baumann quando estava à frente da Seção de Museologia, mas tal atualização tinha como principais desafios a limitação de recursos financeiros, o número reduzido de profissionais nas equipes e os temas organizados por salas divididas entre os setores e departamentos. No entanto, mesmo com a modernização em andamento, algumas salas ainda estavam desatualizadas e, observando todo o conjunto, não havia uniformidade na expografia e na identidade visual do circuito expositivo de longa duração, além de problemas relacionados à acessibilidade.

1.3.1 Curadoria de Coleções x Curadoria de Exposições

O museu é um cenário construído e sua construção processual denomina-se museografia, como coloca Marília Xavier Cury⁵⁰ (2010). Embora o termo museografia seja comumente utilizado para designar a parte plástica das exposições, o programa museográfico não se limita apenas à parte física, englobando “todas as ações práticas de um museu: planejamento, arquitetura e acessibilidade, documentação, conservação, exposição e educação” (CURY, 2005), o que inclui o processo curatorial.

O conceito de curadoria ou processo curatorial é uma das formas de se entender o trabalho realizado por um museu a partir da cadeia operatória em torno do objeto, como afirma Cury (2010):

As ações do processo curatorial são: formação de acervo, pesquisa, salvaguarda (conservação e documentação museológica), comunicação (exposição e educação). Apesar de ser cadeia operatória, não deve ser

⁵⁰ Marília Xavier Cury, Museóloga e Educadora de Museu. Possui mestrado (1999) e doutorado (2005) em Ciências da Comunicação pela USP. Desde 1992 é docente na USP atuando no Museu de Arqueologia e Etnologia. Coordenou o Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da USP (2014-2016) e foi vice-coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Arqueologia do MAE-USP (2015-2016). Tem experiência na área de Museologia e Arqueologia Pública, com ênfase na museologia crítica e colaborativa nos temas: gestão e planejamento institucional, comunicação museológica, expografia, educação patrimonial e em museus, recepção e avaliação museológica, participação e colaboração/cooperação em museus, museus universitários e patrimônio industrial.

entendido como sequência linear, o que o caracterizaria como estrutura estática, mecânica e artificial. Ao contrário, uma visão cíclica seria a melhor representação do processo, visto a interdependência de todos os fatores entre si e a sinergia que os agrega e que agrega valor dinâmico à curadoria. Se um museu deve ser dinâmico, igualmente deve ser o processo curatorial (CURY, 2010, p. 274).

Ao se considerar o conceito de curadoria sob a perspectiva histórica, Cristina Bruno⁵¹ (2008) afirma que:

[...] é possível constatar que o conceito de curadoria surgiu influenciado pela importância da análise das evidências materiais da natureza e da cultura, mas, também, pela necessidade de tratá-las no que corresponde à manutenção de sua materialidade, à sua potencialidade enquanto suportes de informação e à exigência de estabelecer critérios de organização e salvaguarda. Em suas raízes mais profundas, articulam-se as intenções e os procedimentos de coleta, estudo, organização e preservação, e têm origem as necessidades de especializações, de abordagens pormenorizadas e do tratamento curatorial direcionado a partir da perspectiva de um campo de conhecimento (BRUNO, 2008, p.4).

As ações curatoriais nesse sentido levaram a "proceder a cura", neste caso dos objetos que estavam em coleções, e tal fato acabou por se configurar como uma das bases das áreas da conservação e da restauração de bens patrimoniais. Bruno (2008) também afirma que ao longo do século XX as ações de curadoria deixam de se restringir aos procedimentos de pesquisas e salvaguarda das coleções, esta última ligada às atividades de conservação e documentação, passando a subsidiar na contemporaneidade os processos de extroversão dos bens patrimoniais, ou seja, acrescenta-se ações de comunicação e educação.

Na segunda metade do século XX, especialmente nos museus de arte, a curadoria ligada às ações de comunicação, em especial às exposições, ganharam cada vez mais espaço e destaque, com isso, a curadoria dos museus artísticos acaba por se diferenciar da curadoria dos museus científicos. Ao analisar o texto de Bruno (2008), Júlia Moraes⁵² (2011)

⁵¹ Maria Cristina Oliveira Bruno é Museóloga, Professora Titular em Museologia no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo - MAE/USP, onde foi diretora de 2014 a 2018. Licenciada em História pela Universidade Católica de Santos (1975), com três especializações em Museologia pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo (Pequenos Museus, 1978; Museus de Arte e História, 1979 e Museus de Ciência e Técnica, 1980); Mestre em História Social / Pré-História (1984) e Doutora em Arqueologia pela Universidade de São Paulo (1995).

⁵² Júlia Nolasco Leitão de Moraes é Doutora em Ciência da Informação (UFRJ/IBICT, 2014), Mestre em Ciência da Informação (UFF/IBICT, 2008) e Bacharel em Museologia (2005, UNIRIO). É Professora dos cursos de Bacharelado em Museologia da UNIRIO. Professora da Pós-graduação em Museologia e Patrimônio - PPG-PMUS/UNIRIO - MAST. Tem experiência na área de Museologia, com ênfase em suas interfaces com a Ciência da Informação, a Comunicação e a Educação,

coloca que a herança proveniente dos museus de ciências valoriza o curador como o especialista de sua própria instituição e com enorme projeção interna no que diz respeito aos destinos da instituição, ou seja, os curadores de coleções continuam a ser considerados como os profissionais, de fato, aptos a responder pelos acervos de sua especialidade em todos os níveis da ação museológica. Já os museus de arte não priorizam essas características e, muitas vezes, abrigam trabalhos curatoriais externos ao seu universo profissional. Essa questão fica evidente no trecho a seguir:

Dessa forma, a definição de curadoria ganhou atributos novos que trouxeram para este cenário a supervalorização das atividades expositivas das coleções e dos acervos, a possibilidade de articulação com os próprios autores das obras e um protagonismo sem precedentes que se mistura com o mercado de artes, com os canais de comunicação e com a projeção social. Enquanto a herança proveniente dos museus de ciências valoriza o curador, que é o especialista de sua própria instituição e com enorme projeção interna no que diz respeito aos destinos da instituição, os museus de arte não priorizam estas características e, muitas vezes, abrigam trabalhos curatoriais externos ao seu universo profissional (BRUNO, 2008, p.6).

Por conta das diferentes funções que podem desempenhar, Sabrina Damasceno Silva⁵³ (2015) coloca que ainda existe uma mancha semântica relacionada ao termo “curadoria” nos diferentes entendimentos em tipologias de espaços de memória, o que inclui os museus. A autora ainda afirma que:

Como interseção entre as heterogêneas concepções encontra-se a presença de um sujeito enunciativo, uma figura decisória, configurada no especialista, pesquisador, *expertise*, cientista, aquele que detém o conhecimento e é capaz de estabelecer uma seleção, ordenação para uma melhor preservação – aqui entendida no sentido *latu*, não só do ponto de vista da conservação da materialidade, mas igualmente das práticas informacionais relacionadas, bem como eventualmente a restauração - visando à pesquisa e a divulgação do conhecimento. Esse curador não necessariamente pertence aos quadros institucionais, mas é sempre um especialista em determinada temática que é validado pelos pares curatoriais do museu (SILVA, 2015, p.60).

atuando nos seguintes temas: museus e público; exposição museológica; acessibilidade cultural; comunicação, informação e educação em museus.

⁵³ Sabrina Damasceno Silva, possuía pós-doutorado em Museologia no Programa de Pós-Graduação em Museologia da UFBA. Doutorado em Ciência da Informação IBICT/UF RJ (2015). Mestrado em Museologia e Patrimônio UNIRIO/MAST (2010). Graduação em Museologia pela UNIRIO (2004). Desde 2005 integrou projetos de renovação do circuito expositivo de longa duração do Museu Nacional/UF RJ. Em 2010, tornou-se museóloga da referida instituição. Foi docente nos quadros da UFRB como professora Adjunto na Graduação e Pós-Graduação e também foi docente da UNIRIO. Possuía experiência na área de Museologia, com ênfase em pesquisa, documentação, confecção de projetos expositivos, implantação, montagem e manutenção de exposições.

Os museus de ciências, na maioria das vezes, possuem curadores pertencentes aos seus quadros, pesquisadores internos, embora em alguns casos abriguem práticas curatoriais externas. Bruno (2008) afirma que:

[...] nas últimas décadas a definição de curadoria tem sido permeada pelas noções de domínio sobre o conhecimento de um tema referendado por coleções e acervos que, por sua vez, permite a lucidez do exercício do olhar, capaz de selecionar, compor, articular e elaborar discursos expositivos, possibilitando a reversibilidade pública daquilo que foi visto e percebido, mas considerando que as ações de coleta, conservação e documentação já foram realizadas. (BRUNO, 2008, p. 23).

Silva (2015. p.82) ainda coloca que “as práticas curatoriais se relacionam com a elaboração de ‘discursos’ intra e extra pares, assim como, para a sociedade em geral, ou seja, com construção do fazer científico enquanto elaborador de ‘enunciados’ acerca de uma determinada área do conhecimento”. Diferentemente dos museus de outras tipologias, os museus de história natural apresentam as práticas curatoriais associadas:

[...] às funções de pesquisa / docência universitárias em muitos casos, como se o domínio da prática científica de pesquisa e geração de conhecimento e ser um *expertise* no conteúdo científico, ou mesmo em uma coleção especificamente, habilitasse o profissional para o desempenho das práticas curatoriais. Entretanto, este encontra-se validado por seus pares e pela instituição ao desempenhar a função, assumindo a função de ordenação enunciativa que resultarão nas narrativas expositivas a que o público terá acesso, o que sobre a sua especialidade será publicizado nas exposições (SILVA, 2015, p. 78).

No que refere-se às narrativas expositivas elaboradas por museus científicos, Silva (2015) coloca que estas transmitem, para além do conhecimento, determinadas representações de ciência, que são produto da estruturação do campo científico e se destinam principalmente a exercer influência sobre as percepções do público. Com isso, a autora afirma que as exposições são elaborações discursivas que refletem os pontos de vista dos seus curadores; a informação disponibilizada em uma exposição é fruto de uma seleção, os objetos, textos e imagens evocam o contexto de onde foram retirados, apesar de não constituírem a realidade na íntegra.

Ainda segundo Silva (2015) a curadoria pode ser considerada como ordenadora dos discursos na medida em que os conhecimentos especializados se relacionam com a disciplina, “um corpo de proposições, regras, técnicas e métodos constitutivos de uma sistematicidade anônima e que nas relações estabelecidas permite que se agrupe tudo que pode ser dito de verdadeiro ou aceito sobre determinada coisa” (SILVA, 2015, p. 83).

No caso de museus de ciências, é comum nos depararmos com curadores de coleções ou acervo, enquanto, nos museus de arte, com curadores de exposições, embora isso não se constitua como regra. O Museu Nacional, por ser um museu de história natural e antropologia, caracteriza-se como uma instituição científica, seguindo a lógica de que os professores pertencentes ao quadro interno são os curadores das coleções e, na maioria das vezes, também são os curadores das exposições. Nesse contexto, muitas vezes, por mais que esta realidade esteja mudando, os cargos técnicos têm *status* inferior na hierarquia do museu, onde se encontram, por exemplo, os museólogos, os educadores museais e os conservadores/ restauradores. Se por um lado, os docentes têm domínio de conteúdos fruto do desenvolvimento das pesquisas e do ensino, por outro, os técnicos têm domínio de outras questões. No caso dos museólogos, por conta de sua formação, estes possuem uma maior consonância com o campo da Museologia, visão ampla com relação aos processos museológicos e da instituição, assim como atuam na mediação e no diálogo com diferentes áreas do museu.

No que se refere especificamente às exposições, principal atribuição dos museólogos do Museu Nacional, quando o curador, dito científico, atua de forma a priorizar o diálogo e adota uma metodologia de trabalho colaborativa - não só com os museólogos, mas também com os educadores, arquitetos, designers, conservadores, profissionais de segurança - e a exposição ganha em muitos aspectos, como por exemplo, em questões de segurança dos acervos e dos públicos, conservação dos objetos, elaboração de narrativas, escrita dos textos e desenvolvimento de recursos de acessibilidade. A intenção aqui não é buscar inverter papéis ou dizer que um cargo é melhor ou mais específico que outro, mas salientar a importância de um trabalho em conjunto, que leve em consideração múltiplos olhares e que diferentes aspectos sejam considerados no desenvolvimento das exposições.

Os museólogos da Seção de Museologia do MN, desde a criação do setor na década de 1970, tinham sua atuação profissional ligada a atividades estritamente de caráter técnico, como montagem, manutenção, desmontagem das exposições, ainda assim com muitas limitações; por exemplo, em determinados casos, para fazer a manutenção das vitrines e higienização dos objetos, os museólogos necessitavam pedir autorização e estar acompanhados dos curadores das coleções aos quais os objetos expostos faziam parte. Atividades técnicas são essenciais como todas as outras e devem ser valorizadas, a questão neste caso é a limitação, imposta em muitos casos, a estes profissionais a não participarem das diferentes fases das exposições de forma crítica e reflexiva, ceifando a possibilidade de trazer contribuições nos diferentes âmbitos, em especial da comunicação em museus, da acessibilidade e da dimensão dos públicos. Tal realidade começou a mudar nos anos 2000 com a atuação da museóloga e historiadora Thereza Baumann na chefia do

setor, momento em que a museologia pleiteou e conquistou mais espaço na instituição, mas ainda continuou enfrentando muitos desafios.

Além disso, como vimos ao longo do presente capítulo, em um museu universitário, atividades de pesquisa, ensino e ligadas diretamente às coleções acabam sendo colocadas em primeiro plano, em detrimento das atividades de comunicação, dado a própria realidade da dinâmica acadêmica, em que um docente, especialmente curador de coleções, tem uma série de atribuições, responsabilidades e grande volume de trabalho. Em muitos casos, as exposições são colocadas em segundo plano, impactando, por exemplo, a viabilização de orçamento, o cumprimento das demandas de acordo com os prazos, o dimensionamento de equipes, a metodologia e a rotina de trabalho, o que acaba por interferir no resultado final apresentado aos públicos e, conseqüentemente, em suas experiências. Voltando a analisar a curadoria em seu aspecto mais amplo, fica evidente que:

A maneira como os museus conduzem os processos curatoriais em seu interior traduzem a forma como as instituições se pensam, articulam e comunicam com seu público. Geralmente associado à realização de exposições e gestão, estudo e promoção de coleções, o processo curatorial gerencia, organiza e articula informações a fim de garantir da melhor forma possível as condições para a transferência dessas informações ao visitante com vistas à produção de conhecimento (MORAES, 2011, p.3000).

A maneira como o Museu Nacional conduzia seus processos curatoriais em fins de 2018 e início de 2019, em especial no que se refere a curadoria de coleções - é algo extremamente presente na dinâmica institucional dentro da lógica de museus de ciência e universitários - e a curadoria de exposições vai interferir diretamente na curadoria da exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”, como será analisado no capítulo 3.

É importante mencionar que o trabalho dos museólogos da Seção de Museologia do Museu Nacional vem ganhando destaque, o que implica na Museologia conquistar gradualmente mais espaço de atuação no museu após o incêndio. No âmbito do Projeto Museu Nacional Vive, que será abordado mais detalhadamente no próximo capítulo, têm-se o Projeto de Museografia, Comunicação Visual e Acessibilidade Universal⁵⁴, relativo ao

⁵⁴ Conforme estruturação por parte das equipes do Museu Nacional e UNESCO, a Museografia, no âmbito do referido projeto, compreende a concepção e a elaboração do plano de ocupação dos espaços expositivos, design de mobiliário, cenografia e suportes museográficos para a exposição de longa duração. A Comunicação Visual é a representação gráfica e visual de todas as áreas expositivas, bem como os elementos de sinalização de fluxos da exposição. A Acessibilidade é um princípio fundamental, sendo contemplada em seus diferentes âmbitos nas novas exposições, demais espaços de uso público, jardins históricos e espaços virtuais. As três áreas deste projeto têm como base o Guia Temático, documento com os conteúdos expositivos, definições de narrativas e temáticas, lista preliminar de acervos e proposições de recursos expositivos a serem utilizados.

desenvolvimento da nova exposição de longa duração do Museu Nacional, que ficará no Palácio de São Cristóvão após sua restauração, que conta com a participação ativa dos museólogos que trabalham na instituição, que estão atuando junto às equipes da UNESCO. Além disso, os profissionais da Museologia assumiram a Coordenação do Comitê Curatorial, grupo constituído por representantes das diferentes áreas do conhecimento do MN, para conceber as narrativas, os conteúdos e selecionar os acervos dos quatro circuitos expositivos de longa duração que ocuparão o Palácio. Mas tal participação não é um processo simples e envolve inúmeras tensões, dado que são relações de poder por conta das dimensões, da importância e visibilidade do projeto, que são refletidas sobre aqueles que tomam decisões e nas escolhas serão, de fato, consideradas com relação às narrativas, conteúdos, correntes teóricas e escolha de acervos.

CAPÍTULO 2

DO PROGRAMA DE REVITALIZAÇÃO DE 2003 AO INCÊNDIO DE 2018

2. DO PROGRAMA DE REVITALIZAÇÃO DE 2003 AO INCÊNDIO DE 2018

O Brasil tem vivenciado uma série de incêndios em edifícios históricos, instituições culturais e museus, como colocado por Rosany Bochner⁵⁵ (2018). No que tange especificamente a instituições museais, o Museu Nacional não foi o primeiro museu carioca a ser consumido pelo fogo, sendo possível mencionar outras fatalidades semelhantes ocorridas no Rio de Janeiro, como o que aconteceu em 1969 no Palácio do Catete, que abriga o Museu da República; em 1978, no Museu de Arte Moderna (MAM), que teve 95% de seu acervo destruído; em 1981 no Museu da Imagem e do Som (MIS); em 1982, o MAM sofreu um novo incêndio, mas ao contrário do ocorrido em 1978, este foi rapidamente controlado. Mais recentemente, em 2015, na cidade de São Paulo, houve o incêndio de grandes proporções que destruiu o Museu da Língua Portuguesa, na Estação da Luz, após nove anos de sua inauguração.

Em relação a Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, instituição à qual o Museu Nacional é vinculado, Bochner (2018) destaca que ocorreram inúmeros incêndios em diferentes prédios da universidade: em 2011, o fogo destruiu parte do Palácio Universitário e a capela São Pedro de Alcântara, datada de 1850 e tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), patrimônios situados na Praia Vermelha, bairro da Urca; em 2012, foi a vez da Faculdade de Letras, localizada na Cidade Universitária, na Ilha do Fundão; em 2014, um curto-circuito em um aparelho de ar-condicionado provocou um incêndio em um dos laboratórios de microbiologia do Centro de Ciências da Saúde, também localizado na Cidade Universitária; em 2016, no mesmo campus, uma sala do 8º andar do prédio da Pró-Reitoria de Gestão e Governança (PR-6), onde funciona também o Museu D. João VI, que guarda parte do acervo oriundo da antiga Escola Nacional de Belas Artes, também foi atingida por um incêndio; em 2017, novamente na Cidade Universitária, o alojamento de estudantes pegou fogo, deixando quatro moradores feridos. Em 2018, a UFRJ enfrentou um princípio de incêndio em uma ala desativada do Hospital Universitário Clementino Fraga Filho e uma explosão em um laboratório do Instituto Alberto Luiz Coimbra de Pós-Graduação e Pesquisa de Engenharia (COPPE), que deixou três feridos. Além desses casos, no dia 24 de abril de 2021 o prédio da Reitoria na Cidade Universitária foi atingido novamente por um incêndio, especificamente

⁵⁵ Rosany Bochner é graduada em estatística e mestre em engenharia de produção na área de pesquisa operacional pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), doutora em Saúde Pública pela Escola Nacional de Saúde Pública Sérgio Arouca da Fundação Oswaldo Cruz (Ensp/Fiocruz). Atualmente é pesquisadora do Laboratório de Informação Científica e Tecnológica em Saúde do Instituto de Comunicação e Informação Científica e Tecnológica em Saúde (LICTS/Icict).

o setor da procuradoria da universidade e núcleo de documentação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.

Observa-se, assim, que o incêndio do Museu Nacional não foi um fato isolado e que existe um grave problema relativo à manutenção de alguns edifícios públicos no país, que podem ter diferentes causas, que vão da pouca atenção dedicada a instituições de ciência, educação e cultura, até recorrentes problemas de gestão, falta de recursos financeiros e humanos, tudo isso agravado pelo contexto de contínuos cortes de verbas públicas, em especial para as universidades. O incêndio do MN pode ser considerado o mais marcante e simbólico por ter atingido o primeiro museu brasileiro, além de ter causado danos de grandes proporções ao Palácio de São Cristóvão, edifício sede da instituição, de grande valor cultural, histórico e artístico.

É importante para o campo da museologia analisar o contexto do incêndio do MN, assim como de outros museus no Brasil, sendo também relevante entender a realidade dos museus universitários existentes pelo país, a situação precária das universidades por conta da limitação da quantidade de pessoal, do corte de orçamento e da dificuldade para manutenção de suas instalações. Além disso, fica claro certo descaso governamental com questões de natureza preventiva, como o reforço da segurança e da manutenção predial periódica, aquisição de equipamentos e treinamento de equipes, desenvolvimento de planos para prevenção e ação pós-desastres, sejam estes motivados por ação humana ou desastres naturais.

Cabe refletir ainda sobre a perda de objetos musealizados por conta do fogo, considerando que estavam em um museu exatamente para serem preservados e que acabaram sendo, em grande parte, destruídos. Também é importante compreender a nova situação dos objetos musealizados que sobreviveram ao incêndio, seja em suas questões práticas ou teóricas. Entende-se, dessa forma, que o desenvolvimento e as inter-relações suscitadas por tais questões podem contribuir para a compreensão do papel das exposições temporárias do MN pós-incêndio como elemento da comunicação em museus, assim como para o entendimento da escolha específica de determinados objetos para a essas exposições, a valoração deles no contexto apresentado e sua ressignificação.

2.1 Os projetos de preservação do Museu Nacional

Desde que o Palácio de São Cristóvão, após a Proclamação da República do Brasil, passou, em 1892, a abrigar o Museu Nacional, o edifício anteriormente de caráter residencial, passaria a ter seus espaços adaptados para esse novo uso. Essa alteração nos

usos do prédio resultava, como coloca Mariane Vieira⁵⁶ (2020), do constante crescimento das atividades do museu, demandando por mais espaço, o que foi acompanhado por uma ramificação das salas e um uso intensificado da rede elétrica. Enquanto prédio histórico, o Palácio, adaptado para abrigar as variadas funções da instituição, sofria, assim, da conjunção de falta de espaço e de infraestrutura. Vieira, neste mesmo artigo, cita uma conferência feita por Luís Castro Farias, em 1982, na qual declarou que se chegou infelizmente à contingência de, ou o Palácio é destruído – isto é, desfigurando em seus aspectos monumentais para poder acomodar funcionários e coleções – ou então a própria instituição seria destruída.

Com isso, desde a década de 1980, os membros do MN preocupavam-se com a situação do Palácio de São Cristóvão. Em 1982, ocorreu a visita do então Ministro de Educação e Cultura, General Ruben Ludwig à instituição, da qual resultou o projeto de um novo prédio para a Biblioteca. Em seguida, em 1986, foi lançado o Projeto "Museu Nacional: Recuperação e Revitalização do Prédio e seu Acervo" em convênio com a Fundação Vitae⁵⁷ e, em 1989, o novo prédio da Biblioteca é inaugurado na área no Horto Botânico.

Apesar de inúmeras críticas pela falta de planejamento, o MN vinha, desde essa época, desenvolvendo um plano de revitalização de seus espaços, visando a salvaguarda das coleções, a modernização das exposições e a restauração do Palácio de São Cristóvão. Após algumas iniciativas isoladas, em 1995, uma forte chuva atingiu a cidade do Rio de Janeiro, sendo que, por conta das condições precárias do telhado do Palácio, causou um vazamento que alagou a sala onde estavam expostos artefatos da Coleção Egípcia, com destaque para o sarcófago da múmia *Hori*. Antonio Callado, colunista do jornal a Folha de São Paulo, em matéria publicada em 9 de setembro de 1995, lamentou: “O Museu da Quinta da Boa Vista só sugere tristeza, a tristeza da incúria e da falta de verbas, que são os canos que trazem chuva, chuva que empapa mesmo aqueles homens que se imaginavam múmias, isto é, incorruptíveis” (CALLADO, 1995).

⁵⁶ Mariane Vieira é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro/Museu Nacional. Possui graduação em museologia (2014) e mestrado em Memória Social (2017), ambos pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Atua principalmente com os temas museus, coleções, estado-nação e desastre.

⁵⁷ A Fundação VITAE é uma associação civil sem fins lucrativos de Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social, sediada em Portugal, apoiava projetos nas áreas de Cultura, Educação e Promoção Social. No ano de 1992, foi criado o Programa de Apoio aos Museus (PAM), com o objetivo de sistematizar a concessão de subsídios aos museus brasileiros.

Figura 33: Vista aérea do ano de 2009 do Parque da Quinta da Boa Vista, bairro de São Cristóvão, Rio de Janeiro, com as áreas do Palácio e do Horto Botânico, pertencentes ao Museu Nacional, demarcadas em amarelo



Fonte: O Museu Nacional: orgulho e desafio do Brasil - Museu Nacional, 2013

Por conta deste fato foi realizado, de 14 a 16 de agosto de 1995, o Seminário Franco Brasileiro que tratava da restauração do Palácio. Segundo Mariah Martins⁵⁸, Nara Jr⁵⁹ e Maria Paula van Biene⁶⁰ (2018), o projeto, que contou com a participação de importantes

⁵⁸ Mariah Martins é doutora pelo Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia da UFRJ. Possui graduação em História pela mesma universidade. Desenvolve pesquisas na área de História, com ênfase em História das Ciências e epistemologias, atuando principalmente nos seguintes temas: História da Preservação, Conservação e Restauração, Patrimônio Cultural, e práticas letradas. Atualmente é Chefe de Gabinete da Direção do Museu Nacional/ UFRJ. Faz parte do Comitê Curatorial das Novas Exposições de Longa Duração do Museu Nacional/UFRJ.

⁵⁹ João Carlos Nara Jr é arquiteto e urbanista pela UFF dedicado à preservação, promoção e difusão do Patrimônio Cultural no âmbito da União. Atual Coordenador de Cooperação Institucional da Fundação Biblioteca Nacional. Licenciado em História pela UNIRIO. Mestre em Arqueologia pelo Museu Nacional/UFRJ e Doutor em História Comparada pela UFRJ. Pesquisa sobre o Rio de Janeiro colonial. Tem interesse por hodologia (rotas, caminhos e métodos), pela abordagem 4A (Arquitetura, Arte, Arqueologia, Antropologia) e pelo enfoque OPEN (objetos, práticas, entornos e narrativas).

⁶⁰ Maria Paula van Biene é doutora em Artes Visuais pela UFRJ. Mestre em História e Teoria da Arte pela Escola de Belas Artes da UFRJ; Especialista em História da Arte e Arquitetura no Brasil pela PUC-Rio; Possui graduação em Licenciatura Plena em História da Arte pela Faculdade de Educação da UERJ e em Arquitetura e Urbanismo pela FAU/UFRJ. Possui atuação profissional voltada para Arquitetura, Patrimônio e História da Arte, com foco na História da Arquitetura. Atuou como

nomes da área da preservação e do patrimônio, estabeleceu um documento com recomendações para o planejamento do programa de restauração do Palácio. A partir desta concepção foram iniciadas ações urgentes de restauração, conservação e manutenção, com intervenções em partes do telhado, restauração das fachadas do pátio interno e de salas de exposição.

Em 2000 foi constituído o Escritório Técnico-Científico para o desenvolvimento do Projeto da Nova Exposição do Museu Nacional, que previa intervenções arquitetônicas no Palácio, em consonância com a legislação patrimonial e monitoramento do IPHAN, visando adequação às novas demandas, ou seja, ampliação e modernização das exposições de longa duração e potencialização das atividades educativas voltadas a diferentes públicos. O projeto seria finalizado no ano de 2003, mesmo ano em que o MN desenvolveria seu plano diretor.

Dando prosseguimento a diversas ações anteriores, o “Programa de Revitalização do Museu Nacional” (MUSEU NACIONAL, 2003) buscava sintetizar ações primordiais que viriam a ser desenvolvidas nos anos subsequentes, sendo lançado em reunião interministerial realizada em 22 de outubro de 2003 no Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro. O Programa dividia-se em dois âmbitos: a “Revitalização Patrimonial” e o “Desenvolvimento Institucional”, detendo-se aos temas elencados no “Programa de Desenvolvimento Estratégico”, concebido após o Seminário Franco Brasileiro, em 1995. A intenção era a ampliação da área física, acondicionamento dos acervos sob a guarda da instituição, a restauração do Palácio e suas exposições – tanto renovando as existentes quanto com abertura de novas exposições.

O “Programa de Desenvolvimento Institucional” preconizava medidas no que diziam respeito à segurança, demandando, em caráter emergencial, profissionais com perfil técnico-científico, apoio às atividades de pesquisa e ensino, que incluía projetos educacionais, equipamentos de apoio, programa de bolsas de estudo, desenvolvimento de um departamento de Comunicação em Ciências, rede de comunicação e informática, e expedições de pesquisas. Além disso, pensava-se na produção de publicações, relações interinstitucionais e, por fim, rever a inserção institucional do MN na estrutura da UFRJ e do MEC, visando maior autonomia administrativa e orçamentária.

O documento ainda aponta que devido ao desenvolvimento das atividades científicas e o constante crescimento das coleções em função das pesquisas nas diferentes áreas, o Palácio, por ser um prédio tombado, tornou-se incompatível para a convivência entre

atividades de pesquisa e a guarda de coleções. Isso motivou a instituição a buscar soluções, propondo a ampliação dos espaços físicos, com a implementação de áreas complementares no entorno da Quinta da Boa Vista. Por não conseguir adquirir outras áreas, como foi tentado com a compra da antiga Fábrica Schindler, a instituição apontou como solução a construção de quatro prédios anexos na área do Horto Botânico, destinando, assim, o Palácio apenas para as exposições e atividades destinadas aos públicos do museu.

Após concluída esta etapa, o documento colocava a necessidade de restauração do Palácio, sendo que alguns trabalhos já vinham sendo realizados, entre os quais a restauração dos revestimentos externos, a reforma de parte dos telhados e de parte das instalações administrativas; os recursos também foram utilizados na recuperação estrutural de áreas internas da edificação. O “Programa de Desenvolvimento Institucional” apontava a necessidade urgente de criação de um sistema geral de prevenção de incêndio para o Palácio, ou seja, já havia uma clara preocupação da instituição quanto a este problema.

No que concerne, especificamente, às exposições de longa duração, elas estavam em estado muito precário, situação atribuída à falta de recursos financeiros e humanos. Apenas intervenções de caráter pontual estavam sendo realizadas no final dos anos 1990 e início dos anos 2000, como pinturas de algumas salas, mudança de aspectos expográficos e renovação da iluminação - como havia sido feito nas salas do Egito Antigo, Coleção Teresa Cristina, Arqueologia Brasileira, Etnografia Indígena, Culturas Africanas e Culturas do Pacífico. Mas muitas salas de exposições ainda apresentavam a mesma conformação das décadas de 1940 e 1950, por isso, havia a necessidade de um projeto de renovação das exposições de longa duração, envolvendo aspectos de conteúdo, arquitetura e expografia, o que ficaria sob a coordenação do Escritório Técnico-Científico do Museu Nacional.

O Programa destacava que a vinculação jurídica do museu à UFRJ e o fato de o Palácio ser um edifício tombado e estar situado no parque da Quinta da Boa Vista, sob administração municipal, tornava o projeto ainda mais complexo e delicado. No que tange especificamente aos recursos financeiros, mesmo buscando parcerias com instituições governamentais e empresas, o montante ainda se mostrava insuficiente devido à magnitude da proposta do projeto.

Ainda no âmbito do “Programa de Desenvolvimento Institucional”, cabe destacar o ponto relativo à segurança, sendo mencionado o fato de não existir qualquer sistema de segurança formalizado, a vigilância era feita por um efetivo muito menor de funcionários do que seria o necessário, ou seja, o Museu Nacional sofria uma gravíssima e crônica

deficiência no seu sistema de segurança patrimonial e pessoal. Além disso, o fato do museu estar situado na Quinta da Boa Vista, parque público também com controle de segurança precário, agravava o problema. A segurança contra roubo, furto e incêndio era praticamente inexistente e a intenção era solucionar essa questão, considerando a necessidade de cumprir a própria missão de preservação do patrimônio e o objetivo de ampliação do número de visitantes.

A preocupação era grande porque, além do Palácio, os outros prédios existentes naquele momento guardavam materiais de rápida combustão, construções estas que propiciavam a propagação de chamas, o que por sua vez tornava essencial a detecção rápida de qualquer foco de incêndio. As instalações elétricas, antigas e de manutenção complexa, representavam perigo adicional. Algo a ser observado para além de medidas a serem tomadas no âmbito institucional, nesse caso referentes ao MN e a UFRJ, deveria ser feita a criação de uma política de Estado que viabilizasse de imediato a segurança daquele importante patrimônio histórico, cultural e científico do Brasil.

É importante destacar o que efetivamente conseguiu ser concretizado em relação ao plano de retirada das coleções do Palácio foi a construção paulatina de novos prédios na área do Horto Botânico e, em seguida a transferência de parte dos acervos para estas novas instalações, as quais são: o prédio da Biblioteca, como já mencionado, o novo prédio do Departamento de Vertebrados, inaugurado em 1996 e, em 2007, o prédio do Departamento de Botânica. Nesse sentido, visando o aprofundamento e a continuidade das ações de revitalização patrimonial estabelecidas anteriormente, Martins, Nara Jr e Biene (2018) explicam que foram estabelecidas cinco etapas para o cumprimento desses objetivos; a próxima seria a terceira, denominada “Plano 200 anos do Museu Nacional”. Das duas primeiras etapas, ocorridas de 1995 a 2005 e de 2006 a 2013, a instituição conseguiu cumprir algumas ações, em especial a restauração da fachada frontal, das fachadas do pátio interno, a restauração de partes dos telhados, a renovação de parte das exposições de longa duração e a construção dos referidos prédios no Horto Botânico .

Como uma instituição de guarda de patrimônio, o MN buscava com os referidos projetos a preservação tanto do Palácio de São Cristóvão, quanto das coleções musealizadas sob a sua tutela. No que se refere ao edifício, podemos dizer que a preservação buscava a manutenção de seu estado físico, desacelerando sua degradação e visando sua salvaguarda. Quanto às coleções, na visão museológica, a preservação:

[...] engloba todas as operações envolvidas quando um objeto entra no museu, isto é, todas as operações de aquisição, entrada em inventário, catalogação, acondicionamento, conservação e, se necessário, restauração. Em geral, a preservação do patrimônio conduz a uma política que começa com o estabelecimento de um procedimento e critérios de

aquisição do patrimônio material e imaterial da humanidade e seu meio, cuja continuidade é assegurada com a gestão das coisas que se tornaram objetos de museu, e finalmente com sua conservação. Neste sentido, o conceito de preservação representa aquilo que é fundamental para os museus, pois a construção das coleções estrutura o seu desenvolvimento e a missão do museu. A preservação constitui-se em um eixo da ação museal, sendo o outro eixo o da difusão aos públicos. (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 79).

A intenção da instituição com esses projetos era preservar o patrimônio sob sua guarda contra efeitos danosos, fosse por fenômenos naturais, como já havia acontecido, ou de outros possíveis danos, como o receio de um grande incêndio.

Martins, Júnior e Biene (2018) apontam que, em 2013, iniciaram-se esforços para garantir ações da etapa “Plano 200 anos do Museu Nacional” do Programa de Revitalização do Museu Nacional/UFRJ, buscando a continuidade do planejamento e uma comemoração que contasse com ações significativas. Nesse sentido foi escrito um novo documento denominado “O Museu Nacional, orgulho e desafio do Brasil: Plano resumido de expansão predial e recuperação do Paço de São Cristóvão”, com o objetivo de garantir a proteção ao patrimônio biológico, geológico, paleontológico, antropológico e histórico mantidos sob a tutela do MN, a manutenção da excelência acadêmica no ensino e na pesquisa, assim como a ampliação e modernização das áreas expositivas. O documento reforça a necessidade de expansão predial e territorial do museu, além de considerar a reestruturação da área do Horto Botânico e as reformas das edificações em seu entorno, prevendo a abertura de roteiros especiais à visitação pública, construção de complexo de ensino, melhoria das condições de segurança e guarda dos acervos.

Nessa nova etapa, os projetos propostos se dividiam em quatro grupos principais: restaurações de telhados e das salas históricas do Palácio e também do Jardim das Princesas; a reforma do prédio da Biblioteca Central; a modernização e ampliação das exposições; e o projeto e implantação de sistema de segurança contra pânico e incêndio. Os recursos já haviam sido liberados pelo BNDES e parte das ações previstas no projeto estavam prestes a serem iniciadas à época da deflagração do incêndio. Os principais objetivos eram a melhor utilização dos espaços, a garantia da segurança de todos os que circulavam pelo museu e reestruturação dos ambientes expositivos, considerando a segurança e a acessibilidade.

Dessa forma, a instituição vivia um clima otimista, preparando-se para a celebração de seus 200 anos de fundação, com o planejamento para execução de projetos, seguindo as etapas apresentadas anteriormente, e a organização das comemorações. O fato mais marcante foi a homenagem feita pela Escola de Samba carioca Imperatriz Leopoldinense, que escolheu o MN como enredo do desfile de carnaval de 2018, que teve como título “Uma

Noite Real no Museu Nacional”, estimulada pelo bicentenário do MN. O carnavalesco Cahê Rodrigues inspirou-se no filme “Uma noite no museu” e passou meses pesquisando na instituição, e como preparação para o desfile um dos ensaios técnicos foi realizado na Quinta da Boa Vista, junto ao museu, além de inúmeros trabalhadores da instituição participarem do desfile oficial no Sambódromo. A agremiação levou para a Marquês de Sapucaí, em fevereiro de 2018, tanto a perspectiva histórica quanto a científica, unindo a história do Palácio, da Família Real e Imperial à ciência produzida no Museu Nacional. Elementos da nobreza e dos diferentes acervos estavam presentes nas alegorias e fantasias; algumas fantasias foram doadas ao museu e estavam presentes no circuito expositivo. Além disso, nos dias 9 e 10 de junho de 2018, foram realizadas as comemorações do Bicentenário do Museu Nacional com diferentes atividades, tanto no interior do Palácio, quanto ao ar livre no parque da Quinta da Boa Vista.

Quando na noite do dia 2 de setembro de 2018 ocorreu o incêndio da sede do Museu Nacional com o fogo em pouco tempo consumindo todo o Palácio e grande parte dos acervos, documentos, exposições e laboratórios de pesquisa, uma grande tristeza se abateria sobre todos pela perda inestimável do patrimônio científico, histórico, artístico e cultural.

2.2 A destruição e a perda do patrimônio musealizado pelo incêndio do Museu Nacional

Pode-se considerar o incêndio do Palácio de São Cristóvão como um verdadeiro desastre. Os autores Ian Convery⁶¹, Gerard Corsane⁶² e Peter Davis⁶³ (2014) colocam que a

⁶¹ Ian Convery, formado em Gestão Ambiental, é Professor da Universidade de Cumbria, no Centro para Parques Nacionais e Áreas Protegidas, Penrith, Reino Unido. Passou os últimos 25 anos trabalhando na compreensão das interações sociais, conexões e percepções do “mundo natural”. Seus interesses atuais estão focados no envolvimento público com a reintrodução de espécies e reflorestamento. É membro da Royal Geographical Society, Reino Unido, e é diretor da instituição de caridade de conservação Lifescapes Project.

⁶² Gerard Corsane, professor titular de Heritage, Museum & Gallery Studies no Centro Internacional de Estudos Culturais e de Herança, Escola de Artes e Culturas da Universidade de Newcastle, Reino Unido. Pesquisa iniciativas baseadas em curadoria de patrimônio intangível e tangível e ‘coleções’. Abrangido pelo tema geral da Gestão do Turismo Cultural, seus interesses particulares de ensino e pesquisa são em gestão de recursos culturais, ecomuseus, gestão integrada de patrimônio, turismo de patrimônio, desenvolvimento sustentável e as indústrias criativas e culturais.

⁶³ Peter Davis, formou-se como biólogo marinho, oceanógrafo e ecologista, trabalhou em organizações de conservação e parques nacionais e passou a atuar na área de museus. Foi Vice-Curador do Museu de Hancock, Reino Unido. Ingressou no Departamento de Arqueologia da Universidade de Newcastle, Reino Unido. Após a reorganização da Universidade, ele ajudou a fundar o International Centro de Estudos Culturais e do Patrimônio como uma unidade distinta na recém-

palavra desastre possui muitos sinônimos que adicionam significado conceitual ao termo para comunicar miséria, morte, destruição, desamparo, súbita reversão do que é esperado e resoluções infelizes para eventos angustiantes; tal palavra fornece um conjunto de características definidoras: evento que perturba a saúde e ocorre em uma unidade coletiva de uma sociedade ou comunidade; evento que sobrecarrega os recursos disponíveis e requer assistência externa para gerenciamento e mitigação, e que representa enormes perdas humanas relativas; evento de impacto negativo de origem natural, financeira, tecnológica ou humana; e representa uma ruptura na relação entre os humanos e o meio ambiente.

Observa-se que o incêndio ocorrido no dia 2 de setembro de 2018 no Palácio de São Cristóvão configurou-se como um desastre pelo caráter principal de destruição de um edifício histórico de suma importância, assim como a destruição e a perda de grande parte das coleções do Museu Nacional. O evento – que ocorreu em uma unidade coletiva do corpo social dado ao fato do museu ser uma instituição pública vinculada à uma universidade federal, com forte relação com a sociedade – caracterizou-se pela reversão de uma expectativa, já que o museu estava prestes a executar a terceira parte de seu plano de revitalização e ainda estava comemorando seu bicentenário de fundação. Pode-se dizer que a instituição foi da festa ao fogo em um período de tempo curto, isso sem considerar o que tal desastre representaria como sobrecarga nos recursos disponíveis, fossem eles humanos ou financeiros.

Figura 34 - Palácio de São Cristóvão tomado pelo fogo no dia 2 de setembro de 2018



Fonte: www.veja.abril.com.br

criada Escola de Artes e Culturas. Atuou na Universidade de Gotemburgo, Suécia, auxiliando no desenvolvimento de programas de museus e patrimônio.

Segundo informações da Polícia Federal – em investigação concluída no dia 6 de junho de 2020, baseada em perícia técnica-criminal –, o incêndio do Museu Nacional teve início no Auditório Roquette Pinto, localizado no andar térreo, próximo à entrada principal do Palácio. A fonte provável do início do fogo teria sido um dos aparelhos de ar-condicionado instalado no interior do auditório, tendo o Laudo Pericial descartado a hipótese de ação criminosa. A investigação levantou que, em agosto de 2015, o Corpo de Bombeiros do Estado do Rio de Janeiro (CBMERJ) havia iniciado uma fiscalização na sede do Museu Nacional que, no entanto, não seria concluída. Por esse motivo, o oficial do CBMERJ, que não havia dado prosseguimento regular ao processo de inspeção, foi punido administrativamente. Após a fiscalização, a Reitoria da UFRJ e a Direção do MN iniciaram negociações com o BNDES para que fosse possível efetivar a revitalização do Palácio, com destaque para a adequação ao Código de Segurança contra Incêndio e Pânico. O contrato foi assinado em junho de 2018, porém o valor não chegaria a ser liberado antes da ocorrência do desastre. Com base nas provas colhidas, a Polícia Federal não caracterizou a conduta dos gestores como omissa, especialmente porque, apesar das obras de restauração não terem começado à época do incêndio, a obtenção da verba para a reforma do prédio já havia sido definida, meses antes do sinistro.

É importante mencionar que a proporção do incêndio foi potencializada por conta da falta de água em hidrantes que ficam próximos ao museu, no interior da Quinta da Boa Vista. Por esse motivo, a Agência Reguladora de Energia e Saneamento Básico do Estado do Rio (AGENERSA) multou a Companhia Estadual de Águas e Esgotos (CEDAE). Foi constatada ausência de manutenção, bem como falta ou baixa pressão de água nos hidrantes instalados no entorno do Museu Nacional, o que inviabilizou o uso deles pelo Corpo de Bombeiros, afetou a logística da operação e fez com que o fogo tenha demorado mais tempo do que o razoável para ser combatido. De acordo com a legislação sobre o assunto, a responsabilidade da manutenção, vazão e pressão da água é da CEDAE, bem como a instalação, manutenção e operação dos hidrantes urbanos.

No que tange aos danos no Palácio, o cenário após o fogo era desolador: vigas retorcidas, armários calcinados, escombros resultantes do desabamento da maior parte do primeiro e segundo pavimentos, restando grandes vãos livres a céu aberto, já que houve colapso de grande parte dos telhados. Mas em meio a esta imagem, semelhante a uma destruição causada por guerras, o meteorito Bendegó permanecia no hall de entrada do museu como sempre estivera, como que evocando a ideia de resistência. Observando o torreão norte do edifício, especificamente o local em que ficava a Sala do Trono, ainda era possível ver sinais de ornamentos e pinturas decorativas, por menores que fossem – pequenos sinais de que poderia haver alguma esperança de que algo ainda pudesse ser

recuperado. Algo muito significativo comentado entre os membros da instituição foi o fato de as paredes do Palácio terem resistido e não desabado, representando a esperança de que haveria uma perspectiva de reconstrução, já que, caso ao contrário, provavelmente o destino final fosse a demolição, algo que tornaria ainda mais terrível toda essa tragédia.

No que tange às coleções, as perdas foram imensuráveis porque como a maioria dos acervos estavam armazenados em reservas técnicas no Palácio de São Cristóvão, consequentemente foram atingidos pelo fogo - além dos mais de 5.000 objetos à mostra na exposição que também seriam queimados. Ao longo dos meses seguintes ao sinistro, as equipes do MN tomaram, pouco a pouco, maior dimensão das perdas⁶⁴.

Com relação aos setores até então vinculados à Direção, quase a totalidade do acervo arquivístico da Seção de Memória e Arquivo foi perdido, inclusive o documento histórico do Decreto de criação do Museu Real. A coleção histórico-artística, sob a guarda da Seção de Museologia, infelizmente, também teve quase a totalidade desses bens perdidos, incluindo móveis que pertenciam ao acervo da Casa da Marquesa de Santos que estavam no MN. A coleção didático-científica da Seção de Assistência ao Ensino, apesar de perder parte de seus itens, ainda continuou com parte do acervo pelo fato de estar armazenado em outros prédios pertencentes ao museu, o que permitiu a continuidade do uso dos objetos remanescentes nas atividades educativas.

No que concerne ao Departamento de Antropologia, as coleções dos setores de o setor de Antropologia Biológica e Etnologia foram severamente atingidos por estarem armazenados no Palácio. O Setor de Arqueologia perdeu grande parte de seu acervo porque sua principal reserva técnica também ficava no Palácio. A Biblioteca Francisca Keller teve todo o seu acervo perdido e o Centro de Documentação em Línguas Indígenas, vinculado ao Setor de Linguística, viu sua coleção ser quase totalmente destruída, apenas uma parte do acervo documental e sonoro, que estava guardado em outras dependências, sobreviveu.

Todas as coleções do Departamento de Geologia e Paleontologia encontravam-se armazenadas em reservas técnicas no interior do Palácio e, consequentemente, todas foram atingidas pelo incêndio. Dentre as coleções do Departamento de Invertebrados, as mais severamente atingidas foram as de *Arachnida* e *Mollusca*, que estavam nos laboratórios e reservas técnicas no Palácio. Ao todo, estima-se que 50% das coleções do

⁶⁴ Após o incêndio, o Museu Nacional começou a receber doações de acervos de outras instituições museológicas e de colecionadores particulares. No dia 2 de setembro de 2021, foi lançada oficialmente a Campanha Recompõe com o principal objetivo de recompor os acervos do museu, em especial neste primeiro momento, os acervos expositivos para que assim a instituição possa reabrir suas exposições de longa duração o mais breve possível aos seus públicos. Algumas das doações e seus respectivos doadores estão no site da campanha: www.recompoe.mn.ufrj.br.

departamento foram perdidas no incêndio. O Departamento de Entomologia foi o mais afetado, a coleção estava depositada em armários compactadores, que abrigavam em torno de 13 mil gavetas entomológicas, laminários e exemplares em vidros com álcool, foram totalmente perdidos.

Figura 35 - Vista aérea do Palácio de São Cristóvão após o incêndio



Fonte: www.blogs.autodesk.com

Como colocado anteriormente, algumas coleções, como parte do plano de retirada das reservas técnicas do Palácio, já haviam sido transferidas e armazenadas em outros edifícios construídos na área do Horto Botânico, como parte do plano de retirada das reservas técnicas do edifício sede do museu - como foi o caso da Biblioteca, do Departamento de Vertebrados e do Departamento de Botânica que, por isso, conseguiram ser preservadas. No entanto, mesmo não sendo atingido, o Departamento de Vertebrados perdeu itens de suas coleções que estavam na exposição de longa duração.

A fim de ter a noção das verdadeiras dimensões do desastre, temos que entendê-lo inserido no fluxo maior da história e, estudar o que aconteceu antes e o que aconteceu depois, ou ainda o que está acontecendo no presente momento. Os inúmeros incêndios que ocorreram em museus e edifícios da UFRJ devem ser entendidos como eventos dentro de um contexto macro que envolve a diminuição do repasse de verbas para instituições públicas ligadas à cultura, ciência e educação no Brasil, o que afeta diretamente a manutenção destes espaços. Neste caso, cabe refletirmos sobre o incêndio de um edifício

patrimonializado e coleções musealizadas. Se o Palácio de São Cristóvão passou pelo processo de patrimonialização e muitos dos objetos pelo processo de musealização, o intuito era exatamente garantir a preservação desse conjunto de bens. Diana Lima relaciona o processo de patrimonialização com a preservação:

A Patrimonialização, assim, configurou-se como ato que incorpora à dimensão social o discurso da necessidade do estatuto da Preservação. Conservação a ser praticada por instância tutelar, portanto, dotada de responsabilidade (competência) para custodiar os bens. E conservar, conceito que sustenta o Patrimônio, consiste em proteger o bem de qualquer efeito danoso, natural ou intencional, com intuito não só de mantê-lo no presente, como de permitir sua existência no futuro, ou seja, preservar. E a palavra salvaguarda, tão usada pelas entidades competentes nos seus documentos normativos, exprime, adequadamente, o pensamento e a ação que aplicam. (LIMA, 2012, p.34).

Liliane Santos⁶⁵ e Maria Lúcia Loureiro⁶⁶ (2012) colocam que o processo de musealização também pode ser entendido:

[...] como estratégia de preservação [...] [que aponta] para duas [...] direções, objetivando não apenas garantir a integridade física de uma seleção de objetos, mas também promover ações de pesquisa e documentação voltadas à produção, registro e disseminação das informações a eles relacionadas, com vistas à transmissão a gerações futuras. (SANTOS; LOUREIRO, 2012, p.51).

As autoras ainda afirmam que “a musealização favorece o acesso de pesquisadores ao objeto, abrindo um campo para diferentes olhares, novas perspectivas de estudo e possibilidades de confronto com outros documentos, textuais ou não textuais, o que favorece a produção de novas informações” (SANTOS, LOUREIRO, 2012, p. 51). Trabalhar com objetos musealizados implica em assumir sua polissemia. Nesse sentido, é importante entender a definição do processo de musealização, que segundo Desvallées e Mairesse:

⁶⁵ Liliane Santos, graduada em Museologia pela UNIRIO. Especialista em Preservação de Acervos de Ciência e Tecnologia pelo Programa de Pós-Graduação *Latu Sensu* em Preservação de Acervos de Ciência e Tecnologia do MAST/MCTI. Desde 2015 é museóloga do Governo do Estado do Tocantins, com lotação atual na Agência de Desenvolvimento do Turismo, Cultura e Economia Criativa, onde contribui na responsabilidade técnica dos museus estaduais e assessoria técnica aos demais museus.

⁶⁶ Maria Lúcia Loureiro possui graduação em Museologia pelo Museu Histórico Nacional - atual Escola de Museologia da UNIRIO (1976) -, Mestrado (1998) e Doutorado (2003) em Ciência da Informação pelo IBICT - Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia/UFRJ. Tem experiência nas áreas de Museologia e Ciência da Informação. Atua no Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST/MCTI, onde desenvolve pesquisas relacionadas a processos de musealização e é docente permanente do Mestrado Profissional em Preservação de Acervos de Ciência e Tecnologia - PPACT.

[...] é a operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal – isto é, transformando-a em musealium ou musealia, em um “objeto de museu” que se integre no campo museal. [...] A musealização começa com uma etapa de separação (Malraux, 1951) ou de suspensão (Déotte, 1986): os objetos ou as coisas (objetos autênticos) são separados de seu contexto de origem para serem estudados como documentos representativos da realidade que eles constituíam. Um objeto de museu não é mais um objeto destinado a ser utilizado ou trocado, mas transmite um testemunho autêntico sobre a realidade. (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p.57).

O objeto quando passa a integrar o ambiente museal traz consigo muitas informações relativas às suas funções e usos anteriores e, também à sua musealidade. Preservar estas informações é fundamental porque diz respeito à preservação da musealidade do objeto, que, por sua vez, está ligada ao seu processo de musealização e sua inserção no contexto museológico. De acordo com Ivo Maroevic⁶⁷ (1997), o conceito de musealidade abrange a maior parte das qualidades não materiais do objeto ou dos conjuntos de patrimônio cultural e, num sentido mais estrito, dos objetos de museu. A musealidade é a característica de um objeto material que, inserido numa realidade, documenta outra realidade: no tempo presente é um documento do passado, no museu é um documento do mundo real, dentro de um espaço é um documento de outras relações espaciais. Assim, segundo o autor, musealidade é o valor não material ou o significado de um objeto que nos dá o motivo para sua musealização, que é o processo que permite aos objetos existir e significar dentro de um contexto museológico.

Quando Maroevic declara que o objeto inserido numa realidade, documenta outra realidade e que quando está no museu transforma-se em documento do mundo real, pode-se relacionar com a afirmação de Waldisa Rússio Guarnieri⁶⁸ (1984) sobre o fato do objeto de museu ter representatividade:

[...] o objeto deve ter ‘REPRESENTATIVIDADE’: ele deve tornar presente alguma coisa, alguém, um fato, um período, um processo.

⁶⁷ Ivo Maroevic foi um museólogo croata especializado em preservação do patrimônio e planejamento urbano. Teve um papel importante como professor na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de Zagreb, mas também como curador do museu Sisak, cidade da Croácia, e foi membro do Instituto Croata de Restauração e do ICOFOM/ICOM.

⁶⁸ Waldisa Rússio Guarnieri foi uma professora e museóloga brasileira, reconhecida como uma das personalidades mais influentes no desenvolvimento do pensamento teórico da Museologia e de sua consolidação como campo disciplinar no Brasil. Ela trabalhou, a partir de 1957, como funcionária pública exerceu funções diversas, contribuiu para consolidar o ensino de Museologia e a regulamentação da profissão no país. Membro do ICOFOM, a partir do início dos anos 1980, ela contribuiu ativamente com as reflexões sobre o campo científico da Museologia, publicando diversos textos sobre o assunto.

Essa representatividade pode atingir vários caracteres, mas no que diz respeito ao objeto de museu, no meu ponto de vista, implica em dois princípios: a testemunhalidade e a documentalidade.

A testemunhalidade (valor de testemunho) [...] é condição indispensável da musealização de objetos: é necessário que o objeto dê seu testemunho, [...] que seja informante de alguma coisa ou de alguém.

É também condição da musealização a documentalidade, o poder de ensinar ('docere'), de fazer saber. (RÚSSIO GUARNIERI, 1984, p. 55; tradução nossa; grifos da autora).

Colocadas tais informações, quando se trata do incêndio do edifício sede do Museu Nacional, observa-se a perda do patrimônio musealizado, ou seja, a perda de documentos do real. Maroevic (1997) coloca que quando parte do material se perde, há também uma perda de autenticidade com relação à memória. Pode-se restaurar parcialmente, por repetição, uma forma conhecida em um novo material, mas ao fazê-lo deixa-se de lado um componente valioso que é o testemunho da passagem do tempo e, assim, diminuimos a autenticidade do objeto.

No caso do MN, a maior parte do acervo foi totalmente perdida, tanto em sua dimensão física quanto informacional, pela perda de inúmeras bases de dados. Uma pequena parte está sendo resgatada dos escombros, como será abordado mais adiante neste capítulo, mas muitos itens, ainda que recuperados, perderam o valor para as pesquisas às quais estavam destinados. Por outro lado, passam a assumir o papel de testemunhos e de documentos de um novo fato, nesse caso, o incêndio do MN. Os objetos resgatados assumem um novo potencial no campo da memória, assim como para a realização de pesquisas no que concerne aos campos do patrimônio e da museologia. Pode-se dizer que existe uma nova camada de significação, uma outra camada de musealidade que justifica a preservação destes objetos no museu. Maroevic (1997) pergunta qual seria o papel da musealidade na preservação da memória e coloca a seguinte reflexão:

A partir das primeiras definições de musealidade podemos chegar à conclusão de que a musealidade contribui para definir esta significação. Como a memória é, de fato, o armazenamento de significações, isto significa que a musealidade, em todo o processo de identificação, contribui para o descobrimento da dimensão da memória do patrimônio cultural tangível.

A equação entre significação e memória não é estável. É variável em relação às mudanças do meio social e ao critério da forma sob a qual a sociedade valoriza o patrimônio cultural tangível. A memória é uma categoria estável, mas está sujeita aos câmbios físicos do objeto ou dos conjuntos patrimoniais. Parte da memória do patrimônio cultural pode desaparecer, se o objeto é danificado ou muda de forma. Uma parte pode ser manipulada. Outra parte, quando se transfere a outro meio, poderá perder gradualmente sua conexão com o objeto real. Sua significação, então, poderá variar. Poderá modificar, por vezes, a totalidade da memória

armazenada, e outras vezes relegar alguns de seus componentes a um segundo plano. (MAROEVIC, 1997, p. 4, grifo do autor).

Quando o autor fala que parte da memória do patrimônio cultural pode desaparecer – que foi o caso da maioria dos objetos do museu – ou que sua significação poderá variar, como é o caso dos objetos resgatados após o incêndio, pode se modificar a totalidade da memória armazenada, com a perda de informações ou com a sobreposição de uma nova camada de informações e, conseqüentemente, ocorre a ressignificação.

O incêndio resultou numa falha no que se refere à gestão de risco da instituição e também à preservação do patrimônio, considerando a situação de desvalorização e falta de investimentos com relação às instituições públicas voltadas à ciência, cultura e educação no Brasil. Nesse contexto, mesmo em meio a com todos os danos, as equipes do MN estão trabalhando para garantir a conservação dos remanescentes das coleções, com o processo de estabilização, higienização, restauração e acondicionamento adequado, assim como realizando a documentação e pesquisas na tentativa de identificar muitos dos objetos resgatados, até então não identificados. Estes objetos resgatados, envolvidos numa nova camada informacional, podem ser analisados a partir de uma nova perspectiva, como testemunhas do incêndio do Museu Nacional que poderão ser expostos, recuperando sua capacidade de comunicação. Nesse sentido, Convery, Corsane e Davis (2014) afirmam que:

[...] como Convery *et al* (2008) observa, objetos, materiais, ferramentas e espaços do cotidiano assumem um significado elevado, transformam-se ou aumentam em materiais ressonantes que carregam associações traumáticas, até mesmo agência. Objetos coletados durante períodos de trauma podem evocar respostas fortes e desencadear reminiscências, um fato que os educadores de museus usam não apenas para educar, mas para estimular a cura e o fechamento. Os museus, por meio de suas coleções de objetos e atividades educacionais, podem trazer uma lente importante para o significado e o poder das "coisas": materiais, artefatos, lugares, edifícios e eventos podem se reunir para demonstrar a relação entre a ordem material e o significado social e para refletir sobre e gerenciar as memórias de crise. (CONVERY; CORSANE; DAVIS, 2014, p.3, tradução nossa).

No trecho anterior foi possível observar as potencialidades que objetos coletados - ou no caso do Museu Nacional, resgatados dos escombros - podem de acordo com a abordagem, evocar debates sobre memória, preservação e educação patrimonial, colocando o tema sob uma perspectiva crítica e buscando debater os motivos do desastre, seus impactos para a instituição e para a sociedade.

Outro ponto a ser colocado é a existência de uma série de instruções para prevenção de sinistros, como o Guia de Gestão de Riscos para o Patrimônio Museológico do Centro Internacional de Estudos para a Preservação e Restauração de Bens Culturais e

Instituto Canadense de Conservação (ICCROM; CCI, 2017), o Caderno Museológico referente à “Segurança em Museus” publicado pelo IBRAM (ONO; MOREIRA; 2011), Museologia - Roteiros Práticos com uma publicação intitulada “Segurança de Museus”, desenvolvida pelo *The Council for Museums, Archives and Libraries* (2003), assim como a “Política de Segurança para Arquivos, Bibliotecas e Museus”, desenvolvido pelo Museu de Astronomia e Ciências Afins e Museu Villa-Lobos (2006). Mas também é fundamental estabelecer protocolos detalhados pós-sinistros para orientar as instituições, considerando uma escala ampliada, como foi o caso do MN, em que todo o Palácio foi comprometido.

Mas mesmo com a continuação de algumas atividades, a instituição estava vivenciando uma nova realidade diante do cenário lastimável de perdas. Em função disto, uma palavra passaria a nortear as ações das equipes do museu: “reconstrução”. Se num primeiro momento viveu-se a tristeza e o luto, em seguida estes sentimentos foram transformados em desejo de superação da ideia de “morte” institucional, por meio de uma reação em forma de luta e resistência. Ou seja, o Museu Nacional estava vivo não só na memória da cidade e do país, ou em registros históricos e iconográficos, mas também se mantinha pulsante como instituição, por meio de seu corpo de funcionários e alunos, assim como das coleções remanescentes e de atividades que continuavam a ser realizadas.

Entretanto, mesmo compreendendo a importância desses aspectos imateriais, a materialidade do museu precisava ser recuperada por meio da reconstrução do Palácio de São Cristóvão, da recomposição das coleções perdidas, do restabelecimento dos espaços das exposições e a normalização do trabalho realizado pelas diferentes equipes da instituição.

É importante destacar que a recuperação da materialidade do Museu Nacional não é a construção de um museu igual ao que existia anteriormente. O incêndio deixou marcas profundas nas estruturas do Palácio e nas coleções. Arquitetonicamente, estão sendo feitas avaliações estruturais e estudos sobre as fachadas e plantas internas para elaboração de um projeto de restauração. Quanto às coleções, por mais que sejam recompostas ao longo dos anos, não terão os mesmos itens que antes. Esta recomposição será feita baseada nas tipologias de acervos que existiam na instituição, tendo como principais meios as doações e as coletas de novos materiais em pesquisas de campo, buscando seguir novas metodologias como no caso da antropologia e etnologia ao dialogar com diferentes povos e comunidades e, no caso das ciências naturais, seguindo a legislação ambiental.

Para além da concretude material, o museu precisava refletir sobre si próprio, incluindo aspectos ligados à gestão da instituição, que servissem para orientar ações e projetos que seriam desenvolvidos a partir dali. Assim, a instituição deu início a elaboração

do seu primeiro Plano Museológico, um novo Regimento interno, que estabelecerá procedimentos para orientar atividades, e desenvolver políticas institucionais em diferentes âmbitos, como é o caso das políticas de coleções e de acessibilidade. Todos estes documentos, neste momento, encontram-se em processo de elaboração para futura implementação.

A partir disso, uma ideia de “reconstrução” começava a ser concretizada por meio de um projeto institucional que, em diferentes frentes de atuação, tentava compor um conjunto de ações que caracterizassem uma forma de reação da instituição diante daquele contexto de desastre.

O grande desafio hoje das equipes do museu é pensar e realizar a reconstrução refletindo referências existentes, mas em uma escala ampliada e considerando as particularidades do Museu Nacional como um museu inserido na estrutura universitária, com sua diversidade, diferentes áreas de pesquisas, acervos, profissionais e diversas frentes de atuação.

2.3 A mobilização em torno do Museu Nacional

Na manhã do dia 3 de setembro de 2018, mais de 400 manifestantes se reuniram nos portões de entrada da Quinta da Boa Vista para protestar contra o incêndio da sede do Museu Nacional, chegaram a forçar a entrada no parque, mas foram impedidos pela Guarda Municipal. Somente no período da tarde, os portões foram abertos e uma multidão subiu a Alameda das Sapucaias em direção ao Palácio de São Cristóvão, protestando contra a precarização das universidades públicas, dos museus, desvalorização da ciência e da educação, e para prestar apoio à equipe do MN. Nesse mesmo dia também ocorreu simultaneamente uma manifestação de aproximadamente 6.000 pessoas na Cinelândia, centro do Rio de Janeiro, à qual o autor da pesquisa esteve presente, em protesto contra as mesmas questões citadas anteriormente, num clima de luto e revolta. A reação nas redes sociais também foi muito grande, onde palavras como “luto” e “luta” eram publicadas como forma de reação. Houve repercussão na imprensa nacional e internacional, com coberturas jornalísticas e reportagens nos principais veículos de comunicação. Ou seja, existiu reação e mobilização por parte da sociedade em relação ao desastre, demonstrando sentimentos de revolta e, ao mesmo tempo, de solidariedade ao Museu Nacional, muito por conta da grande relação de afeto existente principalmente entre os cidadãos cariocas e o MN, sem esquecer o respeito que a instituição contava em todo o país e no exterior.

Figura 36 - Manifestantes ocupam a Alameda das Sapucaias em frente ao Palácio de São Cristóvão, no parque da Quinta da Boa Vista



Fonte: www.diariodoporto.com.br

É importante entender o contexto em que ocorreu o desastre e a fase de urgência que lhe é subsequente. Pode-se traçar um paralelo com a análise feita por Sandrine Revet⁶⁹ (2007) em relação à catástrofe natural de deslizamento de terra que atingiu, em 1999, o estado de Vargas, na Venezuela. Em contextos como esses, é preciso entender desde o impacto até os momentos imediatamente posteriores, onde um dos fatores mais importantes é a capacidade de organização. Com isso, o peso do interesse social tem precedência sobre as decisões individuais, tendo o apoio e a reação da sociedade como parte dessa mobilização. A autora utiliza o conceito de “urgência” para se referir à fase temporal que caracteriza a situação de crise e desastre, que demanda uma intervenção especial para lidar com a situação. Assim, tem-se o estado de emergência, que designa uma circunstância excepcional durante a qual são atribuídos poderes específicos e ampliados a instâncias administrativas ou de controle.

Revet (2007) considera que a fase de urgência pode ser analisada em três momentos distintos: o primeiro é correspondente à organização imediata por parte pessoas que estão presentes no local do desastre, como o espírito de ajuda mútua para que possam sobreviver; o segundo momento é igualmente curto e pode durar alguns dias, período em

⁶⁹ Sandrine Revet, antropóloga que teve como um dos primeiros trabalhos a antropologia das catástrofes, com uma tese sobre os deslizamentos de terra de 1999 na Venezuela (*Anthropologie d'une catastrophe*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2007). De 2008 a 2015, realizou uma pesquisa de desastres que a levou dos escritórios da ONU em Genebra a vários países latino-americanos nos quais existem programas de prevenção ou gestão de desastres.

que são feitas intervenções por agentes, como bombeiros, defesa civil e militares, com objetivo de salvar vidas e auxiliar aos trabalhos; e o terceiro momento tem duração temporal mais longa, podendo prolongar-se por alguns meses, caracterizado pela assistência prolongada, onde atuam diferentes atores, incluindo voluntários, organizações nacionais e internacionais e o Estado. Podemos traçar um paralelo entre o desastre ocorrido na Venezuela com o caso do Museu Nacional, cujo triste episódio - que apesar de não ter sido causado por fenômenos naturais - apresenta um cenário que mantém semelhanças no que refere às ações em meio a fase de urgência.

No primeiro momento, enquanto o Palácio pegava fogo, funcionários do MN se deslocaram para a Quinta da Boa Vista e começaram a entrar no edifício em chamas na tentativa de retirar o máximo de objetos possíveis, imbuídos de um espírito de ajuda mútua com o principal objetivo de salvar patrimônios e documentos, assim como materiais de pesquisa. Em seguida, como segundo momento, chegaram os bombeiros e a Guarda Municipal, intervindo na situação para tentar controlar as chamas e organizar o local, com o objetivo de garantir a segurança dos que ali estavam presentes. Os funcionários do MN continuaram mobilizados e no dia seguinte já realizavam reuniões, traçando planos de ação, como a decisão de penetrar nos escombros ainda incandescentes na busca de objetos que, porventura, houvessem resistido ao fogo, trabalho este que viria a ser nomeado como Resgate de Acervos.

No que se refere ao terceiro momento, temos ações de assistência por parte do Estado e organizações nacionais e internacionais, que perduram até a atualidade. No que se refere às ações governamentais, no dia 3 de setembro de 2018, o Ministro da Educação à época, Rossieli Soares, anunciou o repasse imediato de R\$ 10 milhões para as obras emergenciais. Além disso, o BNDES emitiu uma nota garantindo o redirecionamento de um contrato que havia sido assinado ainda em junho de 2018 com a Associação Amigos do Museu Nacional (SAMN), no valor de R\$ 21,7 milhões, para a restauração do Palácio. Em relação às organizações internacionais, a Diretora da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), Audrey Azoulay, colocou a agência da ONU à disposição das autoridades brasileiras (PROJETO MUSEU NACIONAL VIVE, 2021).

No entanto, por conta da grande repercussão do desastre, houve uma intervenção federal em âmbito institucional, não só no que tange ao Museu Nacional, mas a todos os museus até então ligados ao IBRAM⁷⁰. Com autoria da Presidência da República⁷¹, por meio Ofício nº 595, 2018, foi enviada ao Congresso Nacional no dia 11 de setembro de 2018 a

⁷⁰ Atualmente 30 museus brasileiros estão sob a administração direta do IBRAM.

⁷¹ O cargo à época era ocupado por Michel Miguel Elias Temer Lulia.

proposta de criação da Agência Brasileira de Museus - ABRAM, que autorizaria o Poder Executivo federal a instituir este serviço social autônomo, na forma de pessoa jurídica de direito privado sem fins lucrativos. A ABRAM estabeleceria contrato de gestão com o Poder Executivo para execução de suas finalidades, podendo administrar instituições museológicas, sendo o Ministério da Cultura o responsável por supervisionar sua gestão. Por meio deste ofício, o Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM seria extinto e a responsabilidade em relação a reconstrução do Museu Nacional ficaria a cargo da ABRAM, permitindo que o Ministério da Educação implementasse ações urgentes e necessárias à recuperação do museu (CONGRESSO NACIONAL, 2018). A medida provisória foi rejeitada pelo Congresso Nacional.

Diante do desastre, a UNESCO, através do Fundo de Emergência do Patrimônio, organizou uma missão, entre os dias 13 e 23 de setembro de 2018, reunindo especialistas internacionais para a realização do diagnóstico e avaliação dos danos causados ao Palácio e às coleções, assim como um plano de ação com medidas emergenciais. A missão foi um esforço conjunto com os Ministérios da Cultura - MinC e da Educação - MEC, a Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, o Museu Nacional, o Instituto do Patrimônio e Histórico Nacional - IPHAN, o Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM, e o Conselho Internacional de Museus - ICOM e também contou com a participação de profissionais alemães e do Centro Internacional de Estudos para a Preservação e Restauração de Bens Culturais - ICCROM (PROJETO MUSEU NACIONAL VIVE, 2021).

Observamos diversos esforços para auxiliar o Museu Nacional diante do cenário de desastre por parte de inúmeros órgãos ligados ao patrimônio visto a importância da instituição no panorama científico, educacional e museológico. No entanto, apesar do auxílio ser algo positivo, ao mesmo tempo havia um certo receio por parte das equipes do MN de que houvesse uma ingerência sobre questões relativas ao museu e que se perdesse espaço quanto às próprias decisões internas e inerentes à instituição. Ainda no contexto das ações emergenciais, a UFRJ coordenou – através do Escritório Técnico da Universidade - ETU/UFRJ e com o apoio direto do MEC – as obras emergenciais de proteção e isolamento da área do Palácio com o cercamento com tapumes, a retirada de escombros, escoramentos e consolidação de estruturas e alvenarias do palácio e de construção de uma sobrecobertura em estrutura metálica, como proteção contra as intempéries em função do desabamento do telhado.

Novos aportes financeiros foram feitos para o MN pela bancada de Deputados Federais do Rio de Janeiro, que apresentou uma emenda no valor de R\$ 43 milhões e pela

Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro - ALERJ que fez uma doação no valor de R\$ 20 milhões, conforme coloca Kellner⁷² (2019).

Figura 37 - Processo de remoção de entulho de uma das áreas do Palácio de São Cristóvão



Fonte: <https://museunacionalvive.org.br/linha-do-tempo/>

Com a finalidade de contribuir para a continuação das atividades de pesquisa e dos cursos de pós-graduação do MN, Kellner (2019) explicou que a instituição recebeu um auxílio emergencial de R\$ 2,5 milhões da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Também foram entregues termos de outorga aos pesquisadores contemplados por um edital específico lançado em “Apoio Emergencial ao Museu Nacional” pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), que contemplou 72 pesquisadores vinculados ao MN. Cada um deles receberia, durante um ano, uma bolsa mensal de R\$ 3 mil. Lançado em outubro de 2018 (FAPERJ, 2019), o edital repassaria um total de recursos na ordem de R\$ 2,5 milhões, que seriam utilizados para garantir a continuidade dos trabalhos de pesquisa após o incêndio.

⁷² Alexander Wilhelm Armin Kellner é paleontólogo com pesquisa voltada para vertebrados fósseis. Realizou tese de mestrado pela UFRJ, revisando os pterossauros de depósitos brasileiros e concluiu tese de doutorado pela Columbia University em programa conjunto com o American Museum of Natural History, com um estudo sobre as relações filogenéticas deste grupo. Ingressou no Museu Nacional/UFRJ em 1997, onde desempenha atividades de pesquisa, ensino e extensão. Foi Chefe do Departamento de Geologia e Paleontologia e o Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Zoologia do museu. Atualmente é Diretor da instituição no quadriênio 2018-2022.

Figura 38: Construção da cobertura metálica sobre o Palácio de São Cristóvão



Fonte: <https://museunacionalvive.org.br/linha-do-tempo/>

Ao longo de 2019 (PROJETO MUSEU NACIONAL VIVE, 2021), foram formalizadas diferentes parcerias, o então diretor do MN, Alexander Kellner, e o presidente do IBRAM, à época, Paulo Amaral, assinaram protocolo para promover uma cooperação técnico-científica e cultural. O cônsul-geral da Alemanha no Rio de Janeiro, à época, Klaus Zillikens, anunciou a doação de mais 145 mil euros para a recuperação de toda a parte elétrica dos edifícios remanescentes do museu. Ainda em 2018, o governo alemão já havia doado um total de 180,8 mil euros, que também incluía recursos para a aquisição de equipamentos, como câmeras fotográficas, computadores e lupas. A Agência Britânica Internacional (*British Council*) doou R\$ 150 mil para a realização de intercâmbios educacionais e outras ações de relacionamento cultural entre Brasil e Reino Unido.

No mês de maio de 2019 teve início a elaboração dos projetos nas áreas de arquitetura, museografia e comunicação, por meio de um Projeto de Cooperação Técnica entre MEC e UNESCO, assinado em caráter de emergência sob o título “Bases conceituais e técnicas para reconstrução e restauração do Paço de São Cristóvão e concepção do Museu Nacional”. Essa ação primordial viria a se configurar como o Projeto Museu Nacional Vive, relativo à reconstrução e reestruturação do MN.

Em agosto desse mesmo ano, foi assinado o Protocolo de Intenções entre a UFRJ, MEC, BNDES, UNESCO e o Instituto Cultural Vale, para expressar a intenção em colaborar com o projeto, que envolve o apoio para a reconstrução e a restauração do Palácio de São Cristóvão, o desenvolvimento da nova exposição de longa duração e a reforma do prédio da Biblioteca. Estava prevista ainda a implementação do novo Campus de Pesquisa e Ensino do Museu Nacional, terreno de 44 mil metros quadrados, ao lado da Quinta da Boa Vista, doado pelo Ministério da Economia em dezembro de 2019, sendo o contrato de cessão provisória de uso gratuito assinado entre a União e a Reitoria da UFRJ.

Assim, o Projeto Museu Nacional Vive foi formalmente aprovado em dezembro de 2019, sendo que no mês de março de 2020 a UFRJ, a UNESCO e o Instituto Cultural Vale assinaram um termo de cooperação técnica que implementava a estrutura de governança do Projeto. Além disso, no final do ano de 2020, o Banco Bradesco tornou-se patrocinador do Projeto, concedendo um incentivo cultural no valor de R\$ 50 milhões, que seria gerenciado pela SAMN. O BNDES, que já havia aportado R\$ 21,7 milhões ao Projeto, confirmou um novo repasse na ordem de R\$ 28,3 milhões.

Outra fonte importante de recursos financeiros (SAMN, 2021) foi através da conta “SOS Museu Nacional”, criada e gerenciada pela SAMN, para recebimento de doações de pessoas físicas e jurídicas com a finalidade de apoiar, emergencialmente, o MN. No período de 06 de setembro de 2018 a 31 de outubro de 2019, o valor doado totalizava R\$ 583.429,86.

Paralelamente às parcerias e auxílios de caráter institucional, ainda no ano de 2018 continuando até o presente momento, os membros das equipes do Museu Nacional realizaram inúmeras atividades como forma de demonstrar a continuidade dos trabalhos do museu. Tais iniciativas foram fundamentais para manter o vínculo com os diferentes públicos, algumas delas são: o Resgate de Acervos; o desenvolvimento da Campanha “Museu Nacional Vive”; a realização de eventos como o “Festival Museu Nacional Vive”; projetos educativos como “Museu Nacional na Quinta: encontros com a comunidade” e “Museu Nacional Vive nas Escolas”; projetos de extensão como “Renascer das Cinzas: Memórias, Histórias e Trajetórias do Museu Nacional/UFRJ”; e as exposições de curta duração. Outra vertente que o museu passou a explorar e ter forte atuação foi o uso das redes sociais, em especial, o facebook, o Instagram e Youtube.

2.3.1 O Resgate de Acervos

No dia seguinte ao incêndio, de imediato foram iniciados, quase que instintivamente, em meio aos escombros, os trabalhos de resgate dos objetos que estavam no interior do

Palácio, por iniciativa dos próprios funcionários do MN. Conforme iam conseguindo adentrar em algumas áreas do edifício, era possível encontrar remanescentes de elementos decorativos do prédio e objetos que, com os devidos cuidados, puderam ser retirados do edifício e levados para local seguro que, em um primeiro momento, foi o Anexo Alípio Miranda Ribeiro, ao lado do Palácio.

A partir desta iniciativa, foi formado o Núcleo do Resgate de Acervos do Museu Nacional, oficialmente criado no dia 9 de setembro de 2018, uma semana após o incêndio. A equipe reunia servidores de diferentes áreas da instituição e todo o processo de resgate foi pautado por uma perspectiva forense, buscando entender o que era encontrado, seguindo a metodologia e os protocolos estabelecidos previamente, calculando a melhor abordagem para cada passo, registrando e coletando com cuidado tudo o que havia resistido de forma contextualizada.

Quatro, dos seis departamentos do Museu Nacional, possuíam reservas técnicas e laboratórios instalados no Palácio, assim, mais de 20 coleções encontravam-se total ou parcialmente alocadas no edifício, totalizando aproximadamente 15 milhões de itens e parte significativa delas havia sido afetada pelo incêndio. Segundo Claudia Carvalho⁷³, Luciana Carvalho⁷⁴, Gabriel Cardoso⁷⁵ e Silvia Reis⁷⁶ (2021), foi estabelecida uma metodologia de trabalho, que consistia primeiramente no mapeamento dos espaços do Palácio, identificando junto aos curadores e gerentes das coleções o que havia em cada sala de cada um dos andares, na tentativa de identificar a localização possível dos objetos em meio

⁷³ Claudia Rodrigues Carvalho é Arqueóloga (UNESA, 1994), doutora em Saúde Pública pela Escola Nacional de Saúde Pública/FIOCRUZ (2004), possui especialização em Paleopatologia (1994) pela ENSP/FIOCRUZ e mestrado em Saúde Pública também pela mesma instituição (1997). É professora do Setor de Antropologia Biológica do Departamento de Antropologia do Museu Nacional/UFRJ. É responsável por disciplinas no Programa de Pós-Graduação em Arqueologia do Museu Nacional e no curso de especialização em Geologia do Quaternário, da mesma instituição. Foi diretora do Museu Nacional/UFRJ de janeiro de 2010 a janeiro de 2018. Atualmente coordena o Núcleo de Resgate de Acervos do Museu Nacional/UFRJ.

⁷⁴ Luciana Carvalho é graduada em Ciências Biológicas pela Universidade Gama Filho (1993), Mestre em Ciências Biológicas (1996) e Doutora em Ciências Biológicas pela UFRJ (2007). Atualmente é pesquisadora em Paleontologia do Departamento de Geologia e Paleontologia do Museu Nacional/UFRJ, orientadora e professora do Curso de Pós-graduação *lato sensu* em Geologia do Quaternário do Museu Nacional/UFRJ e do Programa de Pós-graduação em Geociências - Patrimônio Geopaleontológico do Museu Nacional/UFRJ. Atua na curadoria da Coleção de Paleovertebrados do Departamento de Geologia e Paleontologia do Museu Nacional/UFRJ. Atualmente é vice-coordenadora do Núcleo de Resgate de Acervos Científicos do Museu Nacional/UFRJ.

⁷⁵ Gabriel Cardoso possui graduação em Designer (comunicação visual e produto) pela Esdi/UERJ. Atualmente é servidor do Museu Nacional/UFRJ.

⁷⁶ Silvia Reis é Doutora em Arqueologia (PPGARq/MN/UFRJ). Possui mestrado em História Comparada (UFRJ), especialização em Paleopatologia (ENSP/FIOCRUZ) e bacharelado e

aos escombros. Com esse o planejamento, dividiu-se o trabalho das equipes por frentes de atuação em diferentes etapas:

- **Triagem:** etapa de recebimento das peças retiradas do interior do Palácio, que eram levadas para um espaço próximo, onde membros da equipe do Resgate faziam registros com a criação de fichas e a realização de fotografias das peças, que recebiam identificação para depois seguirem para a etapa de higienização.
- **Peneiras:** como grande parte do acervo estava enterrada, adotou-se o procedimento de peneirar os escombros, para que peças de menor tamanho ou de forma e textura alteradas pudessem ser resgatadas;
- **Fotografia:** os objetos resgatados eram fotografados para registrar as condições nas quais foram encontrados como parte fundamental do processo de documentação e preservação da informação. Além disso, as diferentes áreas do Palácio também foram fotografadas como registro dos trabalhos;
- **Higienização:** procedimento que visava a eliminação de sujidades superficiais, como partículas sólidas e fuligem, permitindo assim a análise mais detalhada dos danos. Associada à higienização, era feita a estabilização das peças para que os danos e alterações não se aprofundassem. Este trabalho era realizado, em especial, pela equipe do Núcleo de Conservação do Resgate de Acervos;
- **Acondicionamento:** Após os objetos passarem pelas etapas anteriores, eram acondicionados em embalagens personalizadas, determinadas pela forma, tamanho, volume e peso e armazenados em containers.

Claudia Carvalho, Luciana Carvalho, Gabriel Cardoso e Silvia Reis (2021) continuam demonstrando o panorama dos acervos que estavam sendo resgatados. No que concerne às coleções etnológicas, que reuniam itens de diferentes origens, especialmente povos indígenas, culturas afro-brasileiras e cultura popular, foram resgatados objetos de materiais mais resistentes, como metais, grafites, cerâmicas e marfim. Já entre as coleções (bio)antropológicas, formadas por remanescentes ósseos humanos, destacou-se o resgate do crânio de Luzia, um dos itens mais icônicos do museu. As coleções arqueológicas tiveram um número considerável de objetos resgatados, devido à natureza de seus materiais, formados em grande parte por artefatos cerâmicos, louças, vidros, líticos e metais. Foram resgatados, por exemplo, estatuetas e vasilhas em cerâmica das coleções de

Arqueologia Brasileira e Pré-colombiana, artefatos greco-romanos da Coleção Imperatriz Teresa Cristina e objetos da Coleção Egípcia.

O acervo Geológico, assim como o Paleontológico, mantidos na reserva técnica, localizada no andar térreo do Palácio, apresentou uma das maiores taxas de recuperação de peças dentre as coleções resgatadas. A natureza do acervo cooperou para esta realidade, assim como o fato de grande parte desses objetos estarem armazenados dentro de armários. Destaca-se que quase toda a coleção de Meteorítica conseguiu ser resgatada. Quanto ao acervo da paleontologia, os fósseis que têm composição basicamente mineral e, por isso, maior resistência aos processos de destruição, conseguiram resistir em grande quantidade ao fogo, o que permitiu que 80% da coleção de Paleovertebrados, compostos por fósseis pré-históricos, pudesse ser resgatada.

As coleções zoológicas que estavam no Palácio – como os exemplares de vertebrados em exposição, parte das coleções de invertebrados, com destaque para a aracnologia, e as coleções entomológicas – em sua grande parte foram perdidas devido à natureza frágil e orgânica desses acervos, tendo somente alguns poucos itens sido resgatados. Os espécimes que mais resistiram ao incêndio eram formados por estruturas mais rígidas, como aqueles envoltos por conchas.

Por meio do trabalho desenvolvido pela equipe do projeto Resgate de Acervos, foi possível idealizar a exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”, com o intuito de demonstrar a continuidade e a força da existência do MN; nesse sentido, buscava-se divulgar os trabalhos de resgate, os acervos resgatados, tendo como base da narrativa a própria história da instituição e suas diferentes áreas de pesquisa.

Figura 39: Trabalho de retirada de peças dos escombros do Palácio de São Cristóvão



Fonte: www.piaui.folha.uol.com.br

Figura 40: Trabalho na etapa de peneiras nos escombros do Palácio de São Cristóvão



Fonte: www.jb.com.br

Figura 41: Peças regatas pertencentes à Coleção Arqueológica Imperatriz Teresa Cristina



Fonte: www.vejario.abril.com.br

Figura 42: Peças regatas na etapa de higienização no laboratório do Núcleo de Conservação do Resgate de Acervos



Fonte: www.agenciabrasil.com.br

2.3.2 A Campanha Museu Nacional Vive

Sob a iniciativa principal do Núcleo de Comunicação e Eventos do MN junto à Direção do museu, foi lançada a Campanha “Museu Nacional Vive”, que atuava diretamente nas diferentes mídias – televisão, rádio, jornais e redes sociais, e também vinculada às ações e projetos desenvolvidos pela instituição. É uma iniciativa que possuía o intuito de buscar diferentes formas de ajuda para a recuperação do MN e, além de tudo, conscientizar a sociedade para o fato de que o museu não havia acabado após o incêndio, demonstrando que suas atividades continuavam, fosse através do Resgate de Acervos, da pesquisa, do ensino, da extensão, das atividades educativas ou da produção de novas exposições; tais ações também queriam reforçar a ideia de que o museu precisava ser reestruturado de forma plena, em especial com a restauração do Palácio de São Cristóvão, a recomposição das coleções, o restabelecimento dos espaços de trabalho e a continuidade de atividades junto aos públicos.

Em entrevista realizada com a servidora Fernanda Guedes⁷⁷, – jornalista naquele momento alocada no Núcleo de Comunicação e Eventos, que é o setor responsável pelo processo de comunicação do museu e pela produção dos eventos institucionais – a servidora explicou como havia sido concebida a ideia da Campanha “Museu Nacional Vive”. Como foi visto anteriormente, nos primeiros dias após o incêndio houve uma reação do público que cunhou frases como “Luto - Museu Nacional” e “Museu Nacional na luta”. Mas era preciso seguir em frente, demarcar uma mudança para um novo momento e, com isso, uma semana após o incêndio, Fernanda Guedes (2021) trouxe a proposta da frase “Museu Nacional Vive”, justificando sua estruturação, primeiro “porque tinha o nome da instituição”; segundo, “‘vive’ é um verbo, algo que tem a ideia de ação e movimento, ou seja, a vida é movimento, a vida é constante mudança, independente se forem experiências boas ou ruins, são experiências que sempre movem, comovem e transformam”. O que o Museu Nacional passou nos dias que se seguiram ao incêndio foi movimento materializado pela mobilização e a ação do seu corpo de funcionários, alunos e colaboradores.

Guedes (2021) contou que para a criação da frase, encontrou múltiplas inspirações, destacando o movimento interno de força e resistência por parte dos membros da instituição e também pela mobilização da sociedade de diferentes maneiras, incluindo as redes sociais

⁷⁷ Fernanda Cristina Cardoso Guedes é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação na UFF e mestre pela mesma instituição (2016). Possui graduação em Comunicação Social pela UFF (2005). Foi membro do Núcleo de Comunicação e Eventos no Museu Nacional/UFRJ e à época do incêndio era coordenadora do referido setor. Coordenava a produção de conteúdo em múltiplas plataformas (redes sociais, assessoria de imprensa, comunicação institucional). Fez parte da Comissão Executiva dos 200 anos da instituição e integrou a equipe de gerenciamento de crise criada logo após o incêndio,

e manifestações espontâneas. Por esses motivos, o lema “Museu Nacional Vive” não era somente uma campanha, mas um símbolo do que de fato o Museu Nacional representava para sociedade. Em seu conceito, o lema não fora concebido como uma campanha de fato, mas apenas como um mote naquele primeiro momento, que em seguida tornou-se, de fato, uma campanha, demarcando uma nova etapa.

O lema “Museu Nacional Vive” incorpora uma representação simbólica da instituição, realçando que ela vive, ou seja, continua a existir, apesar de todas as circunstâncias. Scheiner (2008) afirma que o que move os museus no tempo e lhes assegura a existência está muito além da presença de acervos, da excelência técnica ou do interesse dos públicos: está na sua própria essência enquanto representação simbólica, e na sua intrínseca – e constante – capacidade de transformação. Nesse sentido, a autora continua colocando que “museu” é um termo genérico que é dado a um conjunto de manifestações simbólicas da sociedade humana, em diferentes tempos e espaços, ou seja, um fenômeno. O Museu deve ser percebido enquanto uma dobra do Real, como um fenômeno, um processo – livre, plural, em permanente e contínua mutação. É esse o Museu no qual se acredita, o que se dá no instante, em todas as suas formas, em todas as suas manifestações, que também são chamadas de museus – nesse caso, o museu enquanto instituição é uma destas manifestações.

Quando a autora questiona onde os processos curatoriais ficam frente às novas realidades, pode-se perguntar como os mesmos se colocam diante de um cenário de desastre:

E como ficariam os processos curatoriais, frente a essas realidades? Ora, onde sempre estiveram: no lugar de dispositivos técnicos, segundo os quais se realizam as funções intrínsecas a cada um desses tipos de Museu. São eles que garantem a sua existência e legitimidade, e através deles podemos reconhecer como os museus evoluem no tempo – mesmo que seja em tempo real. No museu tradicional (qualquer seja a sua forma), esses processos estarão sempre sob o controle absoluto do especialista e terão como ‘norte’ um público conhecido pela estatística [...] (SCHEINER, 2008, p.15).

O Museu Nacional, enquanto uma das formas de manifestação do Museu fenômeno, tem sua existência garantida por estar imbuído de processos curatoriais e dispositivos técnicos que continuaram através do trabalho realizado por seu corpo de funcionários e alunos, incluindo a Campanha “Museu Nacional Vive” como uma das ações de comunicação.

Diferente das campanhas publicitárias, desenvolvidas com antecedência e planejamento, considerando orçamento, ações e produtos, a campanha “Museu Nacional

Vive” foi criada em meio a um cenário de desastre. Segundo Guedes (2021), não havia tempo para preparação, recursos financeiros, espaço e equipamentos para a criação desse material de comunicação; ao mesmo tempo que era urgente reafirmar a existência e potência do MN, o que levou o nome da campanha a ser aprovado rapidamente, tendo a arte relativa à divulgação sido produzida em um curto espaço de tempo. Nesse sentido, a campanha marca um momento histórico do Museu Nacional, afirmando que o museu estava vivo, que sua imagem e mensagem estavam em movimento e presentes em diferentes lugares.

Por meio do estímulo da equipe do Núcleo de Comunicação e Eventos e com forte caráter institucional, a frase rapidamente foi apropriada pelos membros da instituição e inúmeras ações e projetos começaram a adotá-la como *slogan*. Pode-se citar alguns exemplos, como a campanha de financiamento coletivo organizada pela SAMN nomeada “Museu Nacional Vive nas Escolas”, o “Festival Museu Nacional Vive” e a própria exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”, cujo título foi uma decisão da equipe de curadoria, ou seja, o nome da mostra tem uma ligação direta com a campanha que o precedeu. Além disso, a equipe de comunicação tinha como estratégia estimular sempre o uso da *#museunacionalvive* em todas as ações que fossem feitas pela instituição a partir daquele momento, como forma de reforçar o engajamento.

Com isso, a campanha foi ganhando um escopo de atuação cada vez maior, abarcando inúmeras ações que reverberaram de forma positiva, o que colaborou para construir uma pauta positiva acerca do Museu Nacional. Guedes (2021) destaca que este fato foi importante, inclusive para a formação de parcerias, como o patrocínio do Instituto Cultural Vale visando a reconstrução e reestruturação do museu, porque as empresas avaliavam a repercussão que existe na imprensa em torno dos acontecimentos envolvendo o MN. A servidora explicou que ao longo de 2019, ano seguinte ao incêndio, mais de 10 mil matérias foram publicadas sobre o Museu Nacional na imprensa nacional e internacional.

Devido, ao que se pode considerar como sucesso obtido pelo nome da campanha, aliado às ações e aos projetos mencionados anteriormente, o próprio nome do projeto de reconstrução foi consolidado como “Projeto Museu Nacional Vive”. Fernanda Guedes (2021) também coloca que este fato referenciava toda a trajetória da campanha e que a equipe jamais imaginaria que fosse tomar tal vulto, configurando-se como algo extremamente positivo e importante para o museu. Esses esforços foram relevantes para a própria continuidade de existência da instituição, configurando-se como uma nova ponte de contato com a sociedade pelo fato da campanha ser pensada com uma *# (hash-tag)* e estar associada ao uso cada vez maior das tecnologias digitais e das redes sociais, incluídas no contexto da comunicação em museus.

Assim, a Campanha “Museu Nacional Vive” passou a ser incorporada pelos membros do MN e várias ações e projetos passaram a estar associados a ela, como veremos no caso das exposições de curta duração desenvolvidas ao longo de 2019, mais especificamente, em relação à exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”.

2.3.3 As exposições de curta duração realizadas pela equipe do Museu Nacional/UFRJ após o incêndio

Logo após o incêndio, a Direção do Museu Nacional se dedicou a buscar estratégias para reafirmar a imagem institucional e a comunicação com os diferentes públicos. Assim, no âmbito das ações institucionais, associadas à Campanha “Museu Nacional Vive”, destacou-se a produção das exposições de curta duração, assunto desta pesquisa. Nesse contexto de desastre, as exposições foram entendidas como uma peça-chave para demonstrar que a instituição continuava a existir e a desempenhar, ainda que parcialmente, suas funções, além de buscar manter a relação da instituição com a sociedade, que passou a demandar por respostas em relação à situação do museu.

Assim, desde o final de 2018, algumas instituições buscaram ajudar o MN de diferentes formas, e uma das formas foi oferecer seus respectivos espaços para a realização de exposições, já que com a formalização de parcerias institucionais, foi possível pensar na concepção de projetos expositivos. Ao longo de 2019, foram realizadas seis exposições de curta duração organizadas pela equipe do MN⁷⁸ (MUSEU NACIONAL, 2020), com a participação ativa da equipe da Seção de Museologia, setor responsável pelas exposições da instituição, realizando planejamento, programação, montagem, manutenção, atividades complementares e desmontagem, conforme as etapas estabelecidas por Scheiner (2006). A seguir, a cronologia das exposições, com suas respectivas datas de inauguração:

⁷⁸ Além disso, o MN participou de outras duas exposições temporárias através do empréstimo de seu acervo. A primeira, “Darwin: Origens e Evolução”, realizada no Museu do Meio Ambiente, Jardim Botânico (30 de agosto a 30 de outubro); exposição “Rio dos Navegantes”, no Museu de Arte do Rio (25 de maio de 2019 a março de 2020). Neste trabalho adotamos o recorte de abordarmos somente as exposições desenvolvidas pela equipe do MN.

Figura 43 - Cronologia das exposições de curta duração realizadas pelas equipes do Museu Nacional no ano de 2019



Fonte: Cronologia elaborada pelo autor

Das seis exposições de curta duração realizadas pela equipe do MN, pretendemos analisar no terceiro capítulo a exposição **“Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”** como estudo de caso, segunda mostra inaugurada após o incêndio, quando objetos musealizados foram expostos sob uma nova perspectiva: a de testemunhos do incêndio. A partir deste acontecimento, o resgate, seus processos e resultados, contribuíram para a linguagem e o conteúdo a ser exposto, ou seja, para o conceito e construção da narrativa da exposição.

No que concerne às demais exposições, cada uma delas teve sua importância específica dentro da estratégia institucional, refletindo o trabalho realizado no âmbito das diferentes áreas de pesquisas do MN e buscando enfatizar o discurso pela continuidade das atividades, além de buscar apoio em prol de ações voltadas à reconstrução e reestruturação do museu.

Figura 44 - Vista geral da exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”



Fonte: www.cienciahoje.org.br

A exposição de curta duração **“Quando em tudo era gelo: novas descobertas no Continente Antártico”**, que teve como curadora a paleontóloga Professora Dr^a Juliana Sayão, foi a primeira a ser inaugurada após o incêndio, no dia 16 de janeiro de 2019. A realização da exposição⁷⁹ foi possível graças a uma parceria institucional entre o MN e o Museu Casa da Moeda do Brasil, tendo este último concedido algumas salas de seus espaços, edifício que durante grande parte do século XIX foi a sede do antigo Museu Real, atual Museu Nacional, o que se configurou como um ato simbólico. A exposição estava sendo preparada para montagem no Palácio de São Cristóvão quando houve o incêndio, com o objetivo de apresentar pesquisas paleontológicas de novas descobertas resultantes de expedições realizadas pelo projeto PALEOANTAR, vinculado ao programa Antártico Brasileiro, do qual o MN faz parte. Apesar da perda de grande parte do acervo que seria exposto por conta do incêndio, a exposição conseguiu ser realizada devido à chegada de novos objetos advindos de outra expedição realizada em 2018 e por adaptações feitas no projeto original.

⁷⁹ A exposição ficaria em cartaz do dia 16 de janeiro de 2019 ao mês de julho de 2020, mas por conta da pandemia do COVID-19 e ao distanciamento social, a exposição foi fechada ao público em março de 2020.

Em seguida, foi aberta ao público outra exposição, **“Santo Antônio de Sá: Primeira Vila do Recôncavo da Guanabara”**, na Caixa Cultural do Rio de Janeiro, o que foi garantido por meio de uma parceria entre a Caixa Cultural, o Serviço Social do Comércio (SESC-RJ) e Museu Nacional, ficado em cartaz de 3 de setembro a 8 de dezembro de 2019. A cerimônia de inauguração ocorreu no dia seguinte à data que marcou um ano do incêndio do MN e funcionou como forma de rememoração do desastre. A exposição era um projeto que já havia sido executado no Palácio de São Cristóvão e cujo mobiliário e parte dos objetos estavam armazenados em outros edifícios da instituição, permitindo que o projeto pudesse ser adaptado e realizado. Os objetos expostos eram frutos de pesquisas feitas em sítios arqueológicos localizados na área do Complexo Petrolífero do Estado do Rio de Janeiro (COMPERJ), município de Itaboraí, Rio de Janeiro, evidenciando a história da região e tendo como núcleo a antiga Vila Santo Antônio de Sá, fundada no século XVII. Além disso, foram expostos alguns objetos resgatados, sendo o incêndio inserido como parte da narrativa da exposição. A curadoria foi dividida entre a antropóloga e arqueóloga Maria Dulce Gaspar e a museóloga e historiadora Thereza Baumann, que destacou o fato da ideia de remontar a exposição ir ao encontro do conceito de criação da campanha “Museu Nacional Vive” e reforçava o posicionamento da instituição em se manter ativa e viva na produção e geração de conhecimento, além de buscar uma ligação direta entre o trabalho dos pesquisadores que promoveram o estudo à época e o que vem sendo realizado pela equipe de resgate que, desde setembro de 2018, vinha atuando no Palácio de São Cristóvão.

A terceira exposição de curta duração inaugurada seria **“Museu Nacional Vive - Memórias e Perspectivas”**, que teve lugar no Congresso Nacional em Brasília, Distrito Federal. A curadoria foi realizada por Thereza Baumann, tendo como objetivo apresentar a trajetória histórica do museu, as perspectivas futuras da instituição, assim como a tentativa de promover uma articulação política e de se conseguir recursos para a reestruturação do MN. A mostra ficou aberta ao público do dia 17 de setembro ao dia 16 de outubro de 2019, instalada no corredor da galeria de acesso ao Plenário do Congresso Nacional, sendo acompanhada por uma sessão de homenagens ao MN na Câmara dos Deputados no dia 18 de setembro de 2019.

A exposição **“Os Primeiros Brasileiros”**, inaugurada no dia 2 de outubro de 2019 no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro⁸⁰, teve como curador o antropólogo e professor João Pacheco e tinha como tema os povos indígenas do Nordeste do Brasil, desde o período pré-

⁸⁰ A exposição ficaria em cartaz do dia 2 de outubro de 2019 ao mês de abril de 2020, mas por conta da pandemia do COVID-19 e ao distanciamento social, a exposição foi fechada ao público em março de 2020.

colonial até a atualidade. Foram expostos quase 100 objetos, de ritualísticos a armarias, adornos e fardamentos, além de fotografias e reproduções de obras de arte, apresentando uma das pesquisas mais consagradas do MN no campo da etnologia. O projeto, existente há cerca de 10 anos, circulou como exposição itinerante por diferentes estados brasileiros, sendo que, no momento do incêndio, ela estava no Memorial dos Povos Indígenas em Brasília. Após uma adaptação do projeto, foi possível realizar sua montagem, e ainda foi possível estabelecer um protocolo de cooperação entre o Museu Nacional e o Arquivo Nacional, com esse último se comprometendo a abrigar em suas instalações a equipe e o acervo da Seção de Memória e Arquivo do MN que havia sobrevivido ao incêndio.

Por último, a exposição **“Ressurgindo das Cinzas”** seria inaugurada no dia 28 de novembro de 2019 no Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST, no Rio de Janeiro⁸¹, com a curadoria da especialista em meteoritos, professora Elizabeth Zucolotto. A mostra exibiu 39 peças do acervo do MN, dentre eles, meteoritos metálicos e rochosos. Um totem contava a história do famoso Meteorito Bendegó, localizado no hall de entrada do Palácio de São Cristóvão, considerado por muitos um símbolo de resistência por ter resistido incólume ao incêndio, fato explicado pela sua própria natureza, e que permaneceu no mesmo local após o incêndio, mesmo com o início das obras, pela dificuldade de removê-lo em função de seu peso. O nome da exposição tinha um caráter simbólico por fazer alusão aos meteoritos que caíram em chamas na Terra e também ao fato de o Museu Nacional estar ressurgindo das cinzas após o incêndio.

Nesse contexto, é importante ressaltar que as exposições e os museus de ciência, como é o caso do Museu Nacional, possuem relação com ações relativas à divulgação científica. Wilson Bueno⁸² (1985) aborda o conceito de difusão científica que faz referência a todo e qualquer processo ou recurso utilizado para a veiculação de informações científicas e tecnológicas. A difusão pode ser pensada em pelo menos dois níveis, segundo a linguagem em que as informações são escritas e segundo o público a que estas se destinam, a primeira é a difusão para especialistas, configurando-se como a disseminação científica, e a segunda é a difusão para o público em geral, referente a divulgação científica.

⁸¹ A exposição ficaria em cartaz do dia 2 novembro de 2019 ao mês de abril de 2020, mas por conta da pandemia do COVID-19 e ao distanciamento social, a exposição foi fechada ao público em março de 2020.

⁸² Wilson da Costa Bueno, Professor sênior da Universidade de São Paulo - USP; Jornalista, tem mestrado e doutorado em Comunicação pela USP. As áreas principais de atuação são: Comunicação Empresarial/Organizacional e Jornalismo Especializado (Jornalismo Científico, Ambiental, em Saúde e Rural). Diretor da Contexto Comunicação e Pesquisa, consultoria em Comunicação Organizacional e Jornalismo Especializado.

A partir desta estruturação, Bueno (1985) explica que o processo de disseminação científica e da tecnologia pressupõe a transferência de informações científicas e tecnológicas, transcritas em códigos especializados, a um público de especialistas. Por conseguinte, a divulgação científica compreende a utilização de recursos, técnicas e processos para a veiculação de informações científicas e tecnológicas ao público não especializado; com isso pressupõe um processo de recodificação, isto é, a transposição de uma linguagem especializada para uma linguagem não especializada, com o objetivo de tornar o conteúdo acessível.

José Mauro Loureiro⁸³ (2003) afirma que os museus científicos constituir-se-iam espaços de divulgação científica porque buscam comunicar a diferentes públicos, incluindo os não especializados, informações especializadas de natureza científica valendo-se, segundo Loureiro (2003, p. 91), “[...] da recodificação da linguagem semântica e não-semântica – instrumentos e/ou produtos científicos e tecnológicos tornados objetos musealizados”. Além disso, o autor afirma que a instrumentalização e ênfase no objeto musealizado constituem os mais significativos elementos que diferenciam os museus dos demais meios de divulgação científica. Nesse âmbito, Loureiro (2003, p.89) coloca que “prática essencial e determinante do fenômeno museu, a exposição museológica caracteriza-se como elemento essencial da inter-relação museu/sociedade por meio do qual – através de aparatos teóricos e técnicos – empreende-se a construção de representações” e continua ao considerar:

Fenômeno de constituição plural, complexa e em permanente transformação diante de contextos socioeconômicos e culturais, a exposição museológica oferece inúmeras possibilidades interpretativas de sua realidade substantiva. Se é possível detectar modelos que tangenciam o universal, é possível também encontrar contextos singulares que afloram com ações criativas que perseguem uma interpretação mais criativa da realidade, do passado e do presente. As bases teóricas e operacionais que incidem sobre o universo expositivo museológico configuram-no a partir de pressupostos comunicacionais, educacionais e de entretenimento, entre outros. Diante das citadas caracterizações e mesmo de muitas outras, não é paradoxal acolher o pressuposto da exposição museológica como totalidade erigida a partir de representações que articulam o discurso museológico destinado ao social (LOUREIRO, 2003, p.89).

A exposição pode ser considerada um ato pleno de comunicação pleno, conforme defende Pearce (1995), por ser uma mídia entre muitas outras cujo produto final é superior

⁸³ Possui graduação em Museologia pela UNIRIO (1980), Mestrado em Ciência da Informação (1996) e Doutorado em Ciência da Informação (2000) pela UFRJ(1996) e estágio Pós-doutoral (PPGAS/UFRJ - 2004). Atualmente é professor titular da UNIRIO e pesquisador colaborador - Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST. Tem experiência na área de Ciência da Informação, com ênfase em Ciência da Informação, atuando principalmente nos seguintes temas: ciência da informação, memória, informação, museologia e museu.

à soma de seus diferentes componentes; é uma obra cultural singular, onde cada exposição constitui uma síntese cujo conteúdo pode ser analisado em diferentes níveis e segundo diferentes pontos de vista.

Julia Moraes (2011) afirma que comunicar o resultado de pesquisas realizadas em todas as vias de preservação do patrimônio e dialogar com o público não apenas sobre o acervo, mas também e, principalmente, sobre a inserção e a apropriação deste acervo no cotidiano do visitante é o que se espera dessas instituições, hoje compreendidas como meio de comunicação, prática e representação social, e sobretudo ferramenta para o desenvolvimento social. As diferentes exposições buscaram mostrar aos públicos as pesquisas realizadas nas mais diferentes áreas pelo MN, com o objetivo de aproximar a instituição da realidade dos visitantes e continuar a cumprir seu papel social.

Segundo Scheiner (1991), a exposição é a principal forma do museu lidar com a sociedade, atividade que o caracteriza e o legitima como tal. Sem exposições, os museus podem ter coleções para estudo, centros de documentação, arquivos, reservas técnicas, centros de investigação, laboratórios de conservação ou espaços educacionais, mas não se constituem verdadeiramente em museus. As exposições, como parte da comunicação museológica, estão inseridas no processo de musealização, como afirma Cury (2005 c):

[...] entende-se o processo de musealização como uma série de ações sobre os objetos, quais sejam: aquisição, pesquisa, documentação, conservação e comunicação. O processo inicia-se ao selecionar um objeto de seu contexto e completa-se ao apresentá-lo publicamente por meio de exposições, de atividades educativas e de outras formas. Compreende, ainda, atividades administrativas como pano de fundo desse processo. (CURY, 2005 c, p. 26).

Os objetos musealizados, além da seleção para entrada em um determinado museu, como parte do processo de musealização, a cada exposição que integram, são escolhidos como parte das decisões de cada curadoria, fazendo com que a exposição também seja entendida como um processo de valoração, como coloca Cury (2005 c):

Por outro lado, a exposição, forma particular de comunicação museológica, também procede de uma seleção por valores. "*La communication muséologique entraîne une mise en valeur, une emphase sur certains objets*" (GUARNIERI, 1981:59). Os objetos selecionados para uma exposição são, na verdade, escolhidos (valorados) duas vezes: a primeira para integrar acervo da instituição (ou *in situ*) e a segunda para associar-se a outros objetos - também escolhidos - para serem expostos ao público. (CURY, 2005 c, p.26).

Anna Gregorová⁸⁴ (1980) considera que a museologia é a ciência que estuda a relação específica homem/realidade em meio a todos os contextos nos quais ela se manifesta concretamente. Esta questão relaciona-se quando Cury (2005 c) coloca a relação entre o homem – o público dos museus – e a cultural material em exposição mediada pelo museu, como uma relação fundamentada por um processo de comunicação. O museu formula e comunica sentidos a partir de seu acervo e, por isso, a área museológica e o público atribuíram a essa instituição o seu grande papel social. Jean Davallon⁸⁵ (2010) relaciona a comunicação cultural com a mediação:

A particularidade do modelo de comunicação *cultural* é entender o processo pelo qual se cria uma relação entre um coletivo de indivíduos (um público) e uma entidade simbólica (uma obra, uma arte, uma época etc.) através de um *dispositivo* técnico, social e semiótico destinado a permitir esta relação. Pela convenção e sem entrar na discussão da própria noção que não caberia aqui, vemos chamar de “mediação” essa forma de comunicação obtida graças à colocação de um tal dispositivo. (DAVALLON, 2010, p. 19; grifo do autor).

Cury (2005 c) afirma que cabe às exposições dos museus a maior responsabilidade por mediar a relação entre o homem e a cultura material. Neste mesmo sentido, segundo Scheiner (2003), a exposição é a principal instância de mediação dos museus, a atividade que caracteriza e legitima a sua existência tangível. Através das exposições, os museus elaboram uma narrativa cultural que os define e significa, enquanto agências de representação sócio-cultural. Definidas como espelhos da sociedade ou mesmo como uma janela que o Museu abre para o mundo, exposições constituem uma ponte ou elo de ligação entre as coisas da natureza e a cultura do homem, tais como são representadas nos museus. É por meio delas que o Museu representa, analisa, compara, simula, constrói discursos específicos cujo principal objetivo é narrar, para a sociedade, as coisas do mundo e as coisas do homem.

Elton Souza⁸⁶ (2013) coloca que quando há uma mediação, nasce o que Espinosa (2008) chamava de “bom encontro”. Uma relação como a mediação e um bom encontro nunca é composta apenas por dois elementos, mas por três: entre dois amigos, há a

⁸⁴ Anna Gregorová, filósofa eslovaca, com reflexões e produção ligada à Museologia.

⁸⁵ Jean Davallon, sociólogo francês, professor emérito do Departamento de Ciências da Informação e da Comunicação da Universidade de Avignon e do Pays de Vaucluse. Dirigiu o Programa Internacional de Doutorado em Museologia, Mediação e Patrimônio. É especialista em mediação cultural e questões patrimoniais e tem participado em inúmeras publicações sobre o tema da comunicação em museus.

⁸⁶ Elton Luiz Leite de Souza possui Mestrado em Filosofia pela UERJ (1997), Mestrado em Comunicação e Cultura pela UFRJ (1995) e Doutorado em Filosofia pela UERJ (2004). É professor adjunto da UNIRIO e professor adjunto da Faculdade de Filosofia de São Bento.

amizade; entre o professor e o aluno, há a educação; entre o juiz e o réu, há a justiça; entre aqueles que se amam, o amor; entre o museu e o público, temos a exposição. Cury (2007), nesse mesmo sentido, diz que todos somos sujeitos, e os sujeitos se encontram na comunicação. Dentro da poética do bom encontro, temos o encontro do Museu Nacional e seus diferentes públicos através da mediação dessas exposições, especificamente, as exposições de curta duração que foram realizadas após o incêndio. Além do encontro eventual, temos a presença contínua, e, como afirma Scheiner (2003), a exposição é efetivamente o meio da presença – mas não apenas porque reúne pessoas e objetos: ela é a principal voz do Museu como instância de presentificação da memória do homem. Ela é ainda uma poderosíssima instância relacional, um vigoroso instrumento mediático que não apenas conjuga pessoas e objetos, mas também – e principalmente – associa pessoas a pessoas: as que produziram os objetos, as que fizeram a exposição, as que trabalham com o público, as que visitam o museu, as que não estão no museu, mas falam e escrevem sobre a exposição.

Segundo Cury (2007) o museu é um dos poucos meios de comunicação que tem em sua proposta institucional uma qualidade comunicacional, ou seja, essa instituição está ligada à capacidade de despertar a consciência, estimular questionamentos e pensamentos críticos. Podemos relacionar com Maria Ignez Franco⁸⁷ (2018), ao afirmar que o papel das exposições na percepção do público envolve inúmeros aspectos que podem representar força, poder, mudança de hábitos, pressão política, formulação de novos conceitos, formas de investimento, interesses profissionais, mudanças sociais, defesas ambientais, influências internacionais, princípios étnico-culturais, defesa de direitos, instrumentos de tolerância cultural, transformação de gosto, composição de coleções, para citar apenas alguns dos impactos socioculturais que as exposições têm provocado ao longo de séculos nos sentidos de seus visitantes.

Nesse sentido, as exposições de curta duração realizadas pelo Museu Nacional tiveram como função promover o discurso institucional alinhado à Campanha “Museu Nacional Vive” de sobrevivência e resistência, que afirmava que o museu não sucumbira e continuava, mesmo que não de forma plena, a realizar suas atividades.

⁸⁷ Maria Ignez Franco é doutora em Museologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, de Lisboa, Portugal (2009), graduou-se em Comunicação Social pela Fundação Armando Álvares Penteado (1976), com especialização em Museologia pelo Convênio MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e Escola de Sociologia e Política de São Paulo (1978). Diretora da empresa EXPOMUS - Exposições, Museus, Projetos Culturais, por ela criada em 1981, atuou em cerca de 250 projetos de exposições nacionais e internacionais de arte e cultura brasileira. Representante do ICOM Brasil no Conselho Nacional de Política Cultural (2008-2009) e no Conselho Consultivo do Patrimônio Museológico do Instituto Brasileiro de Museus/MinC (2009-2010 e 2014-2018).

Franco (2018) também coloca a exposição como principal ferramenta de comunicação do museu, que deve contribuir para a construção do valor da marca e reforçar a identidade institucional. A autora afirma que é preciso buscar sentido, significado e transitoriedade no que se refere ao diálogo entre períodos, estéticas e repertórios, sempre alinhados às premissas institucionais, ou seja, a exposição e a instituição devem ser confluentes na confirmação da identidade da instituição.

Como coloca Scheiner (1991), as exposições são as janelas que os museus abrem para a sociedade, as janelas que mostram o resultado de tudo o que se faz atrás das paredes. As exposições, como parte da comunicação em museus, tornaram-se ainda mais relevantes no contexto após o incêndio como parte da estratégia institucional de diálogo com os diferentes públicos.

CAPÍTULO 3

A EXPOSIÇÃO “ARQUEOLOGIA DO RESGATE - MUSEU NACIONAL VIVE”

3. A EXPOSIÇÃO “ARQUEOLOGIA DO RESGATE - MUSEU NACIONAL VIVE”

A exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive” foi uma mostra de curta duração realizada pelo Museu Nacional em parceria com o Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro⁸⁸, inaugurada em 25 de fevereiro de 2019 e ficando aberta ao público de 27 de fevereiro a 29 de abril de 2019, das quartas-feiras às segundas-feiras, com entrada gratuita, recebendo nesse período cerca de 220.000 visitantes.

A exposição teve como principais objetivos mostrar à sociedade que o Museu Nacional não havia sido extinto enquanto instituição após o incêndio, ou seja, continuava a existir apesar das inúmeras perdas e imensas dificuldades acarretadas pelo sinistro; mostrar o trabalho realizado pela equipe do Núcleo de Resgate de Acervos nos escombros do Palácio de São Cristóvão até aquele momento; apresentar algumas das peças que resistiram ao fogo e foram resgatadas, além de objetos pertencentes a coleções cujas reservas técnicas não haviam sido atingidas pelo incêndio por estarem em outros prédios.

A partir disso, a intenção da mostra era evidenciar que o corpo de servidores e alunos do museu continuava a desempenhar atividades ligadas, por exemplo, à pesquisa, ao ensino, a curadoria das coleções remanescentes, à extensão, à comunicação e à educação museal. A intenção era, assim, destacar a importância da reestruturação e reconstrução do Museu Nacional para que pudesse ser reaberto e voltar a realizar suas atividades de modo pleno, continuando a cumprir sua função social. Para isso, investir em atividades de comunicação seria essencial, tanto para prestação de contas junto aos públicos, como também se constituir numa forma de conscientização dos diferentes segmentos da sociedade sobre a importância de apoiar o museu.

A exposição foi inaugurada cinco meses após o incêndio, ou seja, foi concebida e realizada em um tempo extremamente curto e em um contexto totalmente atípico. Nesse sentido, é importante destacar as circunstâncias do cenário pós-incêndio vivenciadas pelas equipes do MN naquele momento, repleto de inúmeros desafios: as pessoas que trabalhavam no museu estavam emocional e psicologicamente abaladas com o trágico acontecimento, o que tornou a realização de uma exposição com a temática do incêndio algo extremamente sensível, não sendo uma tarefa simples no que dizia respeito ao campo das emoções. A infraestrutura do museu encontrava-se - e ainda se encontra - em estado precário pela falta de local e equipamentos de trabalho. Ao mesmo tempo que as equipes dedicaram-se ao desenvolvimento da exposição, havia uma série de outros trabalhos considerados de grande prioridade, como era o caso do próprio Resgate de Acervos, da

⁸⁸ Rua Primeiro de Março, n.º 66, Centro, Rio de Janeiro – RJ.

estabilização da estrutura do Palácio; da reorganização dos trabalhos em âmbito institucional, o que incluía alocar as equipes sem local de trabalho para que pudessem voltar a desempenhar suas atividades da forma que fosse possível; apoiar os alunos das pós-graduações para que pudessem continuar desenvolvendo suas pesquisas; o início do planejamento das ações de reestruturação do museu, o que incluía prestação de contas à órgãos governamentais, a captação de recursos financeiros, a conquista de apoio político e institucional; além das inúmeras atividades que começaram a ocorrer na tentativa de manter a comunicação do MN com os públicos.

Outro ponto importante a ser destacado é o fato de que - apesar de não ter sido a primeira exposição realizada pelo Museu Nacional após o incêndio - “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive” foi a primeira mostra concebida a partir do fato do incêndio, trazendo como temática principal o trabalho do Resgate de Acervos nos escombros do Palácio de São Cristóvão. Como é possível ver ao longo deste capítulo, o Resgate associado à identidade do museu definiria as decisões da curadoria da exposição, a própria narrativa, o discurso expositivo e o processo de seleção dos 203 objetos que seriam expostos e que teriam papel central na mostra.

Figura 45: Vista do hall de entrada do CCBB-RJ onde estão o painel com título da exposição e o Meteorito Santa Luzia



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Figura 46: Vista da sala C do CCBB-RJ, com destaque para os objetos expostos nas vitrines



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

3.1 Análise da exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”

Segundo Desvallées, Schärer e Drouguet (2011) é impossível expor a história como tal, mas se pode tentar fazer esse processo por meio da exposição de objetos apresentados como signos de uma realidade por vezes perdida. Com isso qualquer exposição consiste numa representação ou numa imagem de um passado desaparecido, de fragmentos do real ou de uma realidade condensada em determinado espaço aliado a um discurso. Podemos associar tal reflexão à Nelly Decarolis⁸⁹ (2005), quando afirma que:

A exposição, constituída em texto como todo tipo de linguagem, é um mundo imaginário onde o objeto, despojado de suas ataduras mundanas, perdida sua funcionalidade, instalado no espaço do museu, é convertido em um objeto real que já não está mais no real, mas que oferece ao público visitante os recursos necessários a partir dos quais realiza sua

⁸⁹ Nelly Beatriz Decarolis, formada como Conservadora Superior de Museus pela Escuela Superior de Conservadores de Museos de la República Argentina. Licenciada em Ciências Antropológicas pela Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires e em Museologia pela Universidad del Museo Social Argentino. Atua como professora em cursos de Museologia em diferentes níveis - do nível técnico à Cátedra de Museologia do Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural, oferecido pelo Centro Internacional de Conservación del Patrimonio, sede Argentina. Entre os anos de 2007 e 2010, foi presidente eleita do ICOFOM e contribui diretamente para a criação e implementação do ICOFOM LAM.

interpretação única e cada vez renovada (DECAROLIS, 2005, p. 49; tradução nossa).

Para construção deste mundo imaginário, existe um conjunto de objetos expostos que serve como instrumento para documentar, explicar, propor reflexões e interpretações com relação ao tema da exposição, como colocam Desvallées, Schärer e Drouguet (2011):

A exposição, quando é entendida como o conjunto de coisas expostas, compreende desta forma também as *musealia*, objetos de museu ou "coisas verdadeiras", que os substituam (moldes, cópias, fotografias, etc.), o material expográfico acessório (ferramentas para apresentação, como vitrines ou divisórias de separação de espaço) e ferramentas de informação (textos, filmes ou multimídias), bem como a sinalização utilitária (DESVALLÉES, SCHÄRER, DROUGUET, 2011, p. 135; tradução nossa).

Em uma análise ampla, Jean Davallon (1999) coloca que se pode definir a exposição como um dispositivo resultante de um arranjo de coisas em um espaço com a intenção de torná-las acessíveis aos sujeitos sociais. Ao relacionar tais ideias com a exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive” pode-se considerar que os objetos expostos - atingidos e não atingidos pelo fogo - são fragmentos do real, por serem exemplares tanto da história natural, representativos de componentes abióticos e bióticos extraídos do ambiente natural, quanto da antropologia, representativos de diferentes culturas humanas, também retirados de seu contexto original. No entanto, para além do valor científico, passa a ser atribuído a tais objetos o valor de testemunhos de um fato histórico que marcou a instituição, representando um passado que não mais existe - ou seja, o Museu Nacional, mesmo continuando a existir enquanto instituição após o incêndio, perdeu grande parte da materialidade ligada às suas instalações físicas, coleções e exposições, e por mais que estas sejam recompostas, não serão iguais às anteriores ao sinistro. Os processos de reestruturação e reconstrução não trarão de volta o mesmo museu de antes, mas sim, um museu permeado de permanências, ligadas a sua própria história e identidade, associadas a novas visões, novas perspectivas, novas instalações, novas coleções e novas exposições.

As diferentes camadas de informação associadas aos objetos expostos permitem a construção de uma memória relacionada ao passado do Museu Nacional, assim como uma interpretação dos fatos, levando a possíveis reflexões tais como: Qual a importância de um museu? Qual a importância do MN? Por que fazer esta exposição? Por que estes objetos estão expostos? Por que resgatá-los após o incêndio? Por que recomeçar e reconstruir? Qual a importância do patrimônio, da memória e da preservação? Qual a importância da ciência, da educação e da cultura para uma sociedade?

Colocado estes pontos, para além de entender a exposição inaugurada e aberta ao público, é preciso analisá-la enquanto processo, o que inclui entender diferentes momentos deste processo, permeado por ideias, colaboração, tensões e esforços para sua realização. Nesse sentido, para que possamos compreender a exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”, será realizada uma análise seguindo a metodologia proposta por Scheiner (2006 a), onde a autora organiza o processo de uma exposição em cinco fases: **pré-montagem, montagem, exposição, desmontagem e avaliação**. Em cada uma destas fases, a pesquisa detalhará como a exposição ocorreu, buscando analisá-la criticamente, tendo em vista o contexto extremamente difícil enfrentado pelas equipes do MN após o incêndio. A análise da exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive” será feita ao longo deste capítulo com base no relatório (MACHADO⁹⁰, 2019) elaborado após a realização da mostra, assim como a descrição dos textos, legendas e as fotografias dos espaços e objetos (Anexo A).

3.1.1 Fase I - Pré-montagem

Antes da montagem da exposição, existe uma série de processos que estão ligados ao desenvolvimento de seu projeto, que vão desde a concepção das primeiras ideias até o momento da produção. Essa etapa não é visível para os públicos, mas se trata de um momento crucial para o desenvolvimento e concretização do projeto expositivo, que envolve trabalho conjunto entre profissionais de diferentes áreas de atuação e o diálogo entre diversas disciplinas como, por exemplo, museologia, comunicação, arquitetura, design, iluminação, documentação, conservação e educação. Segundo Scheiner (2006), a fase de **pré-montagem** divide-se nas seguintes etapas: 1) concepção; 2) planejamento; 3) programação; 4) produção, conforme será desenvolvido ao longo deste capítulo.

3.1.1.1 Etapa de Concepção

A primeira etapa da fase de pré-montagem é a **concepção**, momento em que será gerado uma proposta de exposição, ou seja, qualquer exposição começa a partir de uma ideia, como afirmam Desvallées, Schärer e Drouguet (2011):

⁹⁰ Guilherme de Almeida Machado, Museólogo da Seção de Museologia do Museu Nacional/ UFRJ. Mestrando em Museologia e Patrimônio (PPG PMUS, UNIRIO/MAST). Bacharel em Museologia pela UNIRIO (2016). Atualmente compõe a equipe de Coordenação Geral da área de Conteúdo, História, Arquitetura e Museografia do Projeto Museu Nacional Vive, referente a parte de restauração do Palácio de São Cristóvão e ao desenvolvimento da nova exposição de longa-duração do Museu Nacional/UFRJ. Tem experiência na área de Museologia, atuando principalmente com exposições, documentação de acervos museológicos e acervos de História Natural e Antropologia.

O ponto de partida de uma exposição, é o nascimento da ideia, que geralmente se confunde, no caso das exposições temporárias, com a escolha de um tema. Etapa intelectual, por vezes muito longa e difícil de descrever, a definição de um tema expositivo pode gerar rapidamente ideias precisas, em termos de conteúdo visual ou de abordagem cenográfica – que serão desenvolvidas posteriormente. Em um primeiro momento, dá origem à pesquisa ou documentação sobre o assunto, que constitui uma massa de conhecimento a ser moldada [...] (DESVALLÉES, SCHÄRER, DROUGUET, 2011, p.172; tradução nossa).

No caso da exposição que é objeto de estudo desta pesquisa, a proposta surgiu em dezembro de 2018, três meses depois após o incêndio, a partir de uma iniciativa das equipes do CCBB-RJ, com o intuito de colaborar com o Museu Nacional. Por meio de negociações com a Direção do MN, a proposição foi aceita, trazendo a ideia de mostrar o trabalho do Resgate de Acervos que vinha sendo realizado pelas equipes do MN nos escombros do Palácio de São Cristóvão por meio da realização de uma exposição no edifício do CCBB-RJ (MACHADO, 2019). Se em outros contextos esta etapa é relativamente longa e difícil de sintetizar, no caso do Museu Nacional a ideia da mostra foi concebida de forma relativamente rápida, em partes pela própria disponibilidade da agenda dos espaços do CCBB-RJ e também diante da necessidade que do MN tinha em manter a comunicação com os públicos e prestar contas à sociedade com relação aos trabalhos que vinham sendo realizados após o sinistro.

Desvallées, Schärer e Drouguet (2011) colocam que é neste momento, baseado na ideia, que vão se estabelecer os objetivos e o projeto da exposição, além de geralmente ser elaborado um documento curto, um quadro conceitual e uma proposta narrativa, assim como indicações de local, tempo de duração, recursos financeiros e humanos disponíveis para realização do projeto expositivo. Seria nesse momento também que, segundo os referidos autores, se estabelecerão questões importantes que deverão orientar o processo: O que? Quem? Onde? Quando? Como? Por que? Ou seja, o que será feito, quem fará, qual o tempo de duração de todo o projeto - que culminará em um cronograma -, como será feito. Tudo isso no sentido de viabilizar os meios necessários, sejam eles financeiros e materiais, estando o porquê ligado à justificativa e a relevância da ideia proposta. Se algumas dessas perguntas tiveram uma resposta na etapa de concepção, outras serão respondidas ao longo da etapa de planejamento.

3.1.1.2 Etapa de Planejamento

Na etapa 2, denominada de **planejamento**, Scheiner (2006 a) elenca as atividades

que vão gerar como produto um anteprojeto da exposição: a identificação das características do espaço onde a exposição será realizada, seja esse espaço arquitetônico, geográfico ou virtual; o desdobramento do tema aprovado em subtemas, ou núcleos expositivos; o desenvolvimento do conceito da exposição, que é proposto na etapa inicial de forma mais genérica, quando é analisada a aplicabilidade deste conceito inicial, e fazendo as correções de rumo que sejam necessárias; relação geral entre o tema e os acervos a serem utilizados; e o desenvolvimento da pesquisa. Pode-se incluir ainda nestas atividades a elaboração do orçamento e do cronograma, que serão a base para o planejamento geral da exposição, além da organização das equipes envolvidas no projeto e a seleção dos acervos.

Uma das primeiras questões decididas foi a organização das equipes envolvidas no processo. A empresa EXST, dos produtores Franz Manata⁹¹ e Saulo Laudares⁹², foi contratada pelo CCB-BRJ em dezembro de 2018 para a organização e a produção da exposição. O processo de escolha da produção foi interno ao CCB-BRJ, não havendo por parte do Museu Nacional nenhuma ingerência com relação ao processo. Os produtores são reconhecidamente experientes na curadoria e produção de exposições de arte, tendo trabalhado diversas vezes com as equipes do CCB-BRJ e de outras instituições culturais no país. Portanto, foram escolhidos para capitanear esse processo junto ao Museu Nacional, que tinha como principal desafio o pouco tempo de produção até a inauguração da exposição (MACHADO, 2019).

Em acordo entre a Direção do MN e a equipe da EXST, a curadoria da exposição ficou sob a responsabilidade da equipe do Núcleo de Resgate de Acervos do Museu Nacional, especialmente através da Prof^a. Cláudia Carvalho e de Luciana Carvalho, coordenadora e vice-coordenadora do Núcleo de Resgate Acervos, respectivamente; a gestão curatorial foi atribuída à Franz Manata e a coordenação geral do projeto à Saulo Laudares. Basicamente, estes nomes em conjunto ficaram responsáveis pela organização

⁹¹ Franz Ronney Manata Martins, artista visual, fotógrafo. Formou-se em ciências econômicas, em 1986. Em 1988 e 1989, concluiu *latu senso* em teoria e método em ciências sociais pela PUC/MG e em administração financeira pela Fundação Dom Cabral, Belo Horizonte. Em 1991, iniciou curso de fotografia na Escola Guignard, com George Helt. Em 2000, ingressou no mestrado em linguagens visuais, na EBA/UFRJ. É curador e consultor de arte para instituições públicas, coleções privadas e corporativas. Como artista trabalha em parceria com Saulo Laudares desenvolvendo o duo Manata Laudares, e desde 1998 vem participando de exposições individuais e coletivas, no Brasil e no exterior.

⁹² Saulo Laudares é artista, produtor e professor. Começou suas atividades em 1996, em Belo Horizonte - MG e, desde então, vem realizando um conjunto de trabalhos que articulam a produção sonora e visual. Leciona arte sonora na EAV desde 2009 e, como artista, expõe e participa de programas de residência, projetos solos e coletivos, no Brasil e no exterior. Desde 1998 desenvolve um duo com Franz Manata, articulando diversas mídias e áreas do conhecimento.

do espaço e dos núcleos expositivos, pela coordenação da elaboração do conteúdo, pela seleção dos acervos e pelo desenvolvimento da expografia⁹³.

Os demais membros que compunham a equipe do Núcleo do Resgate de Acervos, naquele momento, fizeram parte da curadoria da exposição, sendo responsáveis especialmente pela elaboração dos conteúdos e seleção dos acervos, de acordo com as suas respectivas áreas de pesquisa. A equipe do Resgate envolvida na curadoria era composta por docentes e técnicos ligados a diferentes setores e departamentos que tiveram seus acervos atingidos pelo fogo e objetos resgatados do Palácio após o incêndio. Além disso, ao longo do processo, decidiu-se incluir objetos que não haviam sido atingidos pelo fogo. Por isso, para incluir o grupo de docentes e técnicos responsáveis por estes acervos, assim como os demais membros das equipes do MN que contribuíram no desenvolvimento do conteúdo da exposição, estabeleceu-se a categoria de curadores associados e pesquisadores colaboradores.

À equipe da Seção de Museologia foi incumbida da produção da exposição e de forma geral teve como tarefas atuar como mediadora entre as equipes do MN, da EXST e do CCB-RJ, acompanhando o desenvolvimento do projeto da exposição através do auxílio à curadoria, da gestão curatorial e da coordenação geral na elaboração dos conteúdos e na seleção dos acervos. Além disso, deveria atuar na produção da documentação referente aos acervos selecionados, no acompanhamento da embalagem, do transporte e desembalagem dos objetos, tanto na montagem quanto desmontagem da exposição, cuidando também da colocação e fixação de cada uma das peças no interior das vitrines.

Ao analisarmos a curadoria da exposição conforme foi delineada, observa-se que pelo fato do tema principal ser o Resgate de Acervos, foi estabelecida a categoria "Curadores do Resgate", ou seja, a curadoria foi dada à equipe - formada por docentes e técnicos - que naquele momento realizava tal trabalho, e por isso, tinha o conhecimento relacionado à metodologia de trabalho e a responsabilidade pelos acervos encontrados, tendo como figuras centrais suas coordenadoras. Isso implicaria diretamente na escolha do discurso expositivo, na elaboração dos conteúdos e na seleção dos acervos de acordo com sua importância em termos científicos e seu estado de conservação.

Com a ampliação da abordagem da exposição, que passou a abarcar também acervos não atingidos pelo incêndio, outros profissionais foram incluídos no processo, sendo estabelecida a categoria de "Curadores Associados" e, para aqueles que haviam contribuído

⁹³ A expografia diz respeito especificamente à área da museografia responsável pela definição e concepção do design da exposição, sendo assim, a expografia é o que "consolida os discursos expositivos" (FRANCO, 2018, p. 140).

com as pesquisas para o desenvolvimento dos conteúdos, a categoria de “Pesquisadores Colaboradores”.

Além disso, observa-se o uso do termo “Gestão Curatorial”, ou seja, aquele que gere a curadoria ou a equipe curatorial. Em termos práticos, a gestão curatorial atuou na orientação ao trabalho dos curadores do MN, estabelecendo, por exemplo, quais informações e o grau de profundidade necessários, a extensão dos textos e das legendas, a quantidade de objetos selecionados por cada uma das áreas de pesquisa, além da atuação em conjunto com profissionais contratados para o desenvolvimento dos projetos de expografia, iluminação, identidade visual e cenotécnica⁹⁴.

Assim, foram estabelecidas subcategorias dentro do grupo responsável pela curadoria da exposição, com o uso de diferentes termos ligados à palavra “curadoria”, demonstrando uma divisão de acordo com as áreas de atuação e o trabalho realizado. O cargo de curador de uma exposição envolve uma posição de poder, especialmente relacionado às decisões e às escolhas a serem tomadas nos diferentes momentos de desenvolvimento do projeto, envolvendo conseqüentemente a existência de uma hierarquia perante os demais agentes envolvidos no processo. Além disso, o estabelecimento de diferentes categorias estabelecia uma hierarquia interna ao grupo curatorial, dada a quantidade de pessoas envolvidas e as atribuições de cada membro do grupo.

Segundo Bruno (2008), a realização de uma exposição depende do domínio sobre os acervos e coleções, identificando a potencialidade da seleção desses objetos e a capacidade de elaboração de hipóteses para a constituição de discursos expositivos. As tarefas que envolvem a extroversão e o tratamento público de temas e acervos refletem grande afinidade com as atividades museológico-curatoriais e podem ser resumidas nas seguintes operações:

- delimitação do recorte patrimonial no âmbito das coleções e dos acervos, a partir de intenções pré-estabelecidas;
- concepção do conceito gerador a partir da delimitação do enfoque temático e do conhecimento das expectativas do público em relação à temática selecionada, valorizando as vocações preservacionistas e educacionais dos discursos expositivos;
- seleção e enquadramento dos bens identificados como referenciais para a abordagem do tema proposto, respeitando as articulações com os processos de conservação e documentação;
- conhecimento do espaço expositivo e de suas potencialidades públicas;
- definição dos principais objetivos do discurso expositivo e dos critérios para avaliação do produto expográfico, respeitando as potencialidades de ressignificação das coleções e acervos, as necessidades de

⁹⁴ Substantivo feminino, técnica de composição, criação e desenvolvimento de cenários ou outros elementos cênicos.

- entrelaçamento com as premissas educacionais e a realidade conjuntural da instituição;
- concepção do roteiro do circuito expográfico, a partir do delineamento das questões de infra-estrutura e das linguagens de apoio;
- elaboração do desenho expográfico, indicando as características técnicas da proposta expositiva e organização e realização do projeto executivo, considerando os parâmetros de produção, cronograma, orçamento e avaliação (BRUNO, 2008, p.8).

Pode-se resumir os pontos colocados pela autora como definição conceitual, definição dos principais objetivos, seleção do acervo, relação dos bens identificados com o tema, levando em conta parâmetros de conservação e documentação, conhecimento do espaço expositivo, concepção do circuito expográfico e elaboração do desenho expográfico, além do projeto executivo que leva em conta a produção, o cronograma, o orçamento e a avaliação. Estas operações poderão ser vistas ao longo da descrição e análise da exposição.

Organizada as equipes, começaram a ser discutidas questões como o cronograma, o espaço expositivo e o desenvolvimento do tema com mais profundidade, conforme informações do relatório da exposição (MACHADO, 2019). Baseada na disponibilidade da agenda das salas de exposições do CCB-BRJ, foram definidas a data de inauguração para o dia 25/02/2019 e a data de abertura ao público para o dia 27/02/2019 - por conta do calendário das festividades do carnaval - com o encerramento marcado para o dia 29/04/2019. A partir da definição destas datas, houve a discussão do cronograma para organização dos trabalhos, em consonância com o orçamento previsto para a realização do projeto.

Com isso, as equipes tiveram pouco mais de dois meses para o desenvolvimento da exposição - da concepção à inauguração - prazo extremamente curto para o desenvolvimento de qualquer projeto expositivo, mas no caso particular da exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”, os desafios eram ainda maiores. A realidade enfrentada pelas equipes do Museu Nacional após o incêndio não era simples, havendo necessidade de conciliar atividades consideradas urgentes, como o próprio Resgate, a prestação de contas aos órgãos governamentais e o planejamento visando a reestruturação da instituição, com as demandas da exposição. Havia, ainda, uma série de outros problemas, como a falta de infraestrutura, principalmente a falta de espaço e de equipamentos, o que interferia diretamente no estabelecimento da dinâmica de trabalho, além da dificuldade de comunicação entre os profissionais, a dificuldade para acessar informações e as questões de cunho psicológico, por se tratar de um tema extremamente sensível.

No que concerne ao espaço arquitetônico, um dos pontos colocado por Scheiner (2006) na etapa de planejamento, foi decidido que a exposição seria realizada na sede do CCBB-RJ, edifício histórico localizado na Rua Primeiro de Março, centro da cidade do Rio de Janeiro, local de grande relevância no circuito cultural da cidade e onde já haviam sido realizadas exposições de arte de grande destaque e sucesso de público como “O Mundo Mágico de Escher”, “Impressionismo: Paris e a Modernidade”, “O Triunfo da Cor - O pós-impressionismo: obras-primas do Musée d’Orsay e do Musée de l’Orangerie”, “Salvador Dalí” e “Mondrian e o Movimento De Stijl”, e por isso havia uma expectativa que a exposição teria grande visibilidade.

As primeiras reuniões para definição dos espaços expositivos e o desenvolvimento do tema foram realizadas na primeira quinzena do mês de janeiro de 2019. A proposta inicial seria que a exposição ocuparia duas salas, a primeira trataria do histórico do Palácio de São Cristóvão, do Museu Nacional e de suas coleções, assim como da importância da instituição no desenvolvimento da ciência no Brasil; a segunda sala abordaria o incêndio e a situação da instituição após o desastre. Além disso, foi proposto um espaço voltado à realização de atividades educativas chamado “o museu que eu quero”.

Inicialmente, a proposta da exposição era apresentar somente objetos resgatados dos escombros do Palácio, mas com o avanço das discussões em relação ao tema, a decisão da equipe curatorial foi ampliar o conteúdo da exposição. Assim, a curadoria tomou a decisão de incluir peças que não haviam sido atingidas pelo incêndio, incluindo itens do Departamento de Vertebrados e do Departamento de Botânica, além do acervo da Biblioteca Central e da Seção de Assistência ao Ensino. A decisão foi tomada porque se pensou na importância de explicar aos públicos que nem todo o museu havia sido atingido e destruído pelo incêndio e, apesar da situação extremamente precária, o MN continuava a existir enquanto instituição, desenvolvendo pesquisa, ensino, extensão, exposições e atividades educativas da forma que era possível.

A partir desse momento, a principal demanda solicitada pela Gestão Curatorial e pela Coordenação Geral - equipe da EXST - às equipes do Museu Nacional era o início da seleção das peças que comporiam a exposição, essencial para que houvesse tempo hábil para elaboração dos textos e legendas, assim como para a produção do mobiliário de acordo com as medidas dos objetos. Estas demandas foram passadas diretamente à equipe do Núcleo de Resgate de Acervos que se encarregou de atendê-las. Com relação aos setores e departamentos que tiveram grande parte de seus acervos preservados, localizados no Horto Botânico, Franz e Saulo - juntamente com membros da equipe da Seção de Museologia - começaram no dia 31/01/2019 a realizar visitas e conversar com os

professores e técnicos responsáveis pelas coleções para explicar mais detalhadamente o projeto da exposição e as principais demandas.

No dia 07/02/2019, Saulo acompanhado novamente da equipe da Seção de Museologia e da equipe da transportadora *Metropolitan Transports S/A* - responsável pela embalagem e transporte dos objetos - fizeram visitas à área do Resgate de Acervos, à Biblioteca, à Seção de Assistência ao Ensino, ao Departamento de Vertebrados e ao Departamento de Botânica para se reunir com os docentes e técnicos com o objetivo de ver os acervos que haviam sido pré-selecionados para que, a partir deles, fosse feita a seleção dos acervos considerados mais significativos para serem expostos. Os funcionários da transportadora estavam presentes nessas reuniões para definirem quais os materiais mais adequados para serem usados na embalagem dos objetos, assim como medi-los, visando a escolha e a fabricação das caixas para acondicionamento das peças, garantido o transporte mais seguro possível no trajeto do bairro de São Cristóvão para o centro da cidade.

Feita a escolha de expor objetos resgatados e não atingidos pelo incêndio, a seleção dos acervos partiu do princípio de contemplar as diferentes coleções ligadas às áreas de pesquisas do Museu Nacional, seguindo a estrutura organizacional da instituição. Com isso, foram estabelecidos os núcleos expositivos, que foram definidos a partir de um dos elementos mais marcantes da identidade do museu: a sua estrutura acadêmica organizada em setores e departamentos, estrutura essa que organizava - e ainda organiza - as coleções e se refletia nas antigas exposições de longa duração.

É importante salientar que em relação à seleção dos objetos resgatados, havia alguns critérios a serem considerados: era importante que os objetos tivessem sido identificados após a retirada dos escombros, visto que muitos foram encontrados em forma de fragmentos, deformados ou fundidos a outros materiais, o que muitas vezes impedia em um primeiro momento, sua identificação - aqueles que eram identificados, tinham seu estado de conservação rigorosamente avaliado devido à fragilidade que se encontravam por conta do longo do tempo que ficaram expostos à alta temperatura das chamas. Outro critério eram objetos que tivessem relevância científica, e assim deveriam ser selecionadas uma quantidade de peças equiparadas para cada uma das áreas de pesquisa, para mostrar a diversidade das coleções do museu e dos materiais até então resgatados.

Após a realização de visitas e reuniões, foi acordado que a produção dos textos e das legendas seria realizada através de uma planilha em *excel* compartilhada entre os profissionais do MN envolvidos no projeto, mais especificamente a equipe do Resgate, demais professores e técnicos responsáveis por coleções e a equipe da Seção de

Museologia. Esta tabela deveria conter como principais informações: as imagens, as dimensões, as legendas e, caso necessário, observações gerais de cada uma das peças. Outra tabela foi criada para os textos de cada um dos núcleos expositivos, correspondentes aos setores e departamentos do museu. O preenchimento dos dados foi feito pelos professores e técnicos responsáveis pela seleção dos acervos de seus respectivos setores e departamentos. Esta metodologia foi escolhida devido às condições de trabalho que se impunham no contexto pós-incêndio e ao prazo extremamente curto para produção do conteúdo, uma vez que este material seria enviado para diagramação, seguindo a identidade visual da exposição, e em seguida para a impressão.

No entanto, ao longo do processo de preenchimento, diferentes tabelas começaram a circular entre as equipes porque eram editadas por diferentes pessoas, que enviavam suas respectivas versões para os demais, o que acabava por causar problemas de comunicação, perda de informação e atrasos. Estes problemas estavam relacionados principalmente à precariedade das condições de trabalho, ao grande número de profissionais envolvidos e às inúmeras demandas de trabalho relacionadas às atividades cotidianas de cada setor e departamento para além da exposição; por conta de tal problema, o controle do conteúdo produzido foi um desafio, mas conseguiu-se organizar todos os conteúdos em apenas uma tabela.

Com o delineamento do conteúdo e a seleção do acervo, a curadoria da exposição começou a pensar e a discutir aspectos da expografia, que seria simples devido à intenção de destacar os objetos. Começou-se a pensar na escolha das cores das paredes e no design do mobiliário, além da organização dos núcleos no espaço expositivo. Nesse sentido, a equipe curatorial queria valorizar o ensino e a pesquisa, visto que o Museu Nacional é uma das primeiras instituições científicas fundadas no Brasil e está ligado à UFRJ, motivo que levou à escolha do verde escuro para as paredes das salas para fazer referência aos quadros verdes utilizados até alguns anos atrás em instituições de ensino, sendo que ainda haveria textos e desenhos como se fossem feitos em giz branco.

Outro ponto de grande importância discutido pela curadoria ao longo deste período era a escolha do nome da exposição. Algumas ideias foram colocadas em discussão, tendo como principal intuito valorizar o trabalho do Resgate; sendo assim, foi sugerido o nome “Arqueologia do Resgate”. O termo colocava ênfase no trabalho de caráter arqueológico das escavações que estavam sendo realizadas pela equipe nos escombros do Palácio de São Cristóvão e no Resgate com seus processos e resultados, que faziam parte do conceito, da narrativa, da linguagem e do conteúdo a ser exposto. Além disso, buscou-se fazer uma relação com a Campanha “Museu Nacional Vive”, conforme apresentado no capítulo

anterior, com o objetivo de reforçar a ideia de que o MN continuava vivo. Com isso os termos foram associados compondo o título “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”.

Na metade do mês de fevereiro, as equipes envolvidas no projeto foram comunicadas que por conta de ajustes nos orçamentos, seria necessário reduzir o espaço expositivo - a sala “o museu que eu quero” foi retirada do projeto - e houve a necessidade de adaptação da expografia. Os textos e desenhos que faziam alusão à escrita com giz branco também foram retirados do projeto. A principal consequência deste fato foi que acervos do MN precisaram ser retirados da lista de objetos que já haviam sido selecionados, em especial peças não atingidas pelo fogo. Problemas como este acabam fazendo parte da realidade dos projetos de exposição, situação longe do ideal, mas que as equipes devem estar preparadas para lidar, realizando as adaptações necessárias e buscando minimizar os impactos para que o discurso expositivo não seja demasiadamente afetado.

3.1.1.3 Etapa de Programação

A **programação** é a etapa 3, momento que, segundo Scheiner (2006 a) desenvolve-se em detalhes o roteiro da exposição, elaborando a estrutura narrativa de forma a compatibilizar os diferentes elementos físicos e conceituais do projeto. É nesta etapa que os elementos da exposição - espaço, forma, luz, cor, objeto, suportes, som, movimento, recursos de multimídia, recursos digitais - deverão ser articulados para representar, do modo mais claro possível, e dentro de tempos específicos, os conteúdos informativos definidos em projeto. Podemos relacionar os pontos elencados pela autora com os colocados por Francisca Hernández Hernández⁹⁵ (2006) quando afirma que para haver uma narrativa devem existir componentes essenciais, que são a história e o discurso e, que por sua vez, precisam de outros três elementos. O primeiro deles é o espaço, destacado no seguinte trecho:

Dentro da narrativa ocupa um lugar significativo o espaço onde têm lugar os acontecimentos e as ações dos personagens. Toda história que pretenda ser narrada necessita de um espaço onde possa se localizar, seja natural [...] ou construído com propósito de contar a história (museu, exposição temporária). Resultado evidente que a escolha do espaço condicionará todos os demais elementos da história porque nele se desenvolvem os acontecimentos e se expõem os objetos. No entanto, na percepção do espaço também tem importância os sentidos da visão, audição, tato e às vezes o olfato. Quando um visitante vai a um museu, percebe formas, cores

⁹⁵ Francisca Hernández Hernández tem desenvolvido trabalho como docente e pesquisadora no Departamento de Pré-história da Universidad Complutense de Madrid, ministrando disciplinas como Museologia e Gestão e Difusão do Patrimônio Cultural.

e volumes, escuta sons, música e mensagens orais que estimulam sua imaginação, experimenta sensações táteis que lhe permitem ter contato com os objetos e perceber diferentes cheiros (HERNÁNDEZ, 2006, p.300; tradução nossa).

No caso da exposição analisada neste trabalho é no espaço físico e arquitetônico que a narrativa é desenvolvida - primeiro no hall de entrada do CCBB-RJ, lugar de destaque que chamava a atenção e despertava o interesse dos públicos para que visitassem a mostra, localizada em mais duas salas no segundo andar do edifício. O segundo elemento colocado por Hernández (2006) é o tempo:

Outro elemento importante é o tempo. Para Chatman (1990: 103) o tempo não é nada mais que a dimensão dos acontecimentos da história. Qualquer história possui uma dimensão temporal onde se desenrolam os acontecimentos que estão estreitamente relacionados com a trama do relato. Quando os visitantes entram nos museus dispõem de um tempo concreto para contemplar os quadros, tempo que se há de programar e calcular com o propósito de conseguir seu objetivo: ver uma determinada exposição ou uma obra de arte singular (HERNÁNDEZ, 2006, p.300; tradução nossa).

A dimensão temporal da narrativa envolve o próprio tempo de existência dos objetos, o tempo de existência do Museu Nacional e o incêndio - que faz parte da história do museu e da história dos objetos expostos, tenham eles sido queimados ou não. Isso se reflete na narrativa da exposição, que os visitantes, cada um em sua experiência individual, vão fruir ao observar os objetos, ao ler os textos e ver as fotografias. Para que isso aconteça, o terceiro elemento é necessário, a iluminação, como destacado por Hernández (2006) a seguir:

Um último elemento que também tem um papel essencial nas exposições é a iluminação. Através dela, se criam e recriam diferentes ambientes e texturas, que permitem dar maior relevância a alguns objetos que outros e criar uma atmosfera propícia para adentrar-se na estrutura narrativa que se pretende transmitir (HERNÁNDEZ, 2006, p.300; tradução nossa).

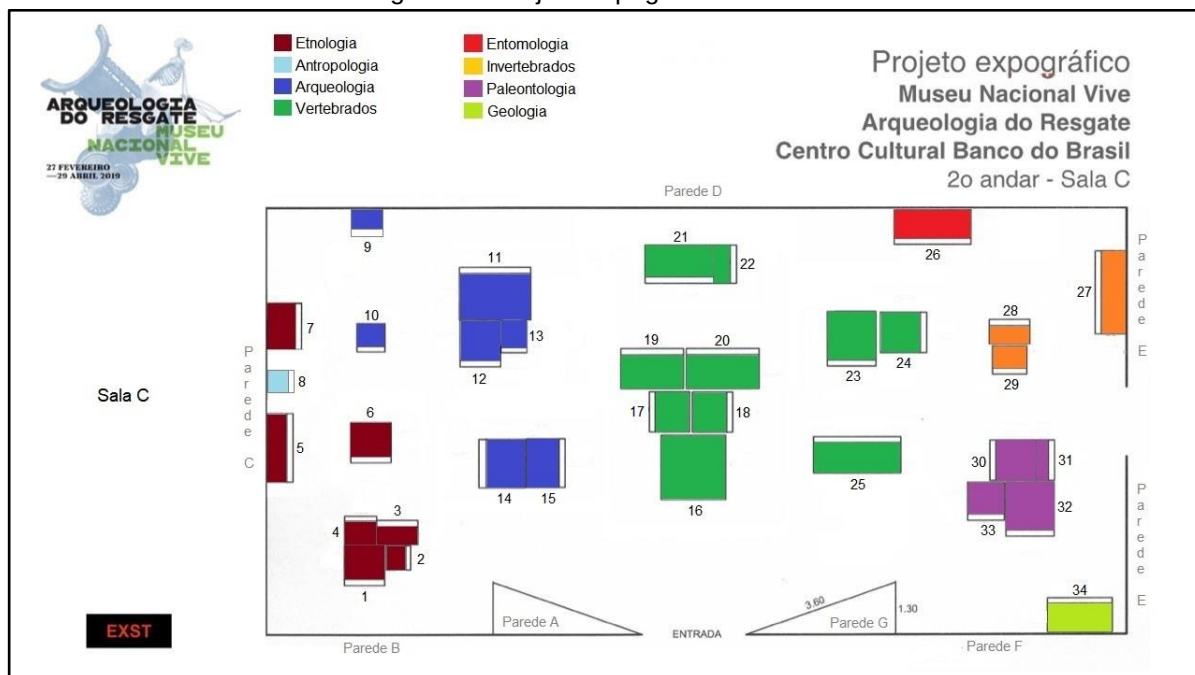
O design de iluminação tem um papel relevante quando utiliza a luz para a valorização e revelação dos detalhes significativos de cada peça ou de um conjunto de objetos, destacando os centros psicovisuais ou certos atributos que o caracterizam, como afirma Carmina Montezuma⁹⁶ (2018). Na exposição havia iluminação artificial, mas por

⁹⁶ Carmina Montezuma, doutora em Belas Artes, especialidade de Ciências da Arte, pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2012), mestre em Museologia e Património pela Universidade Nova Lisboa (1996) e licenciada em História pela Universidade Autónoma “Luís de

conta da entrada de luz através da porta de entrada, pode se considerar que foi usada iluminação mista. A associação destes elementos vai compor a ambiência da exposição, conceito que, segundo Ferreira⁹⁷ (2004), pode ser entendido como espaço arquitetonicamente organizado e animado, que constitui um meio físico e psicológico, especialmente preparado para o exercício de atividades humanas e, conforme complementa Uzeda (2018), deve ser entendida não apenas em sua configuração estética visível, mas, também, em seus valores subjetivos.

Assim, quando tais elementos são articulados de forma a representar os conteúdos informativos, conforme colocado por Scheiner (2006 a), tem-se como primeiros resultados o delineamento da narrativa e dos núcleos expositivos. No caso da exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive” este delineamento culminou na elaboração do projeto expográfico (MACHADO, 2019), como podemos observar a seguir:

Figura 47: Projeto expográfico da Sala C

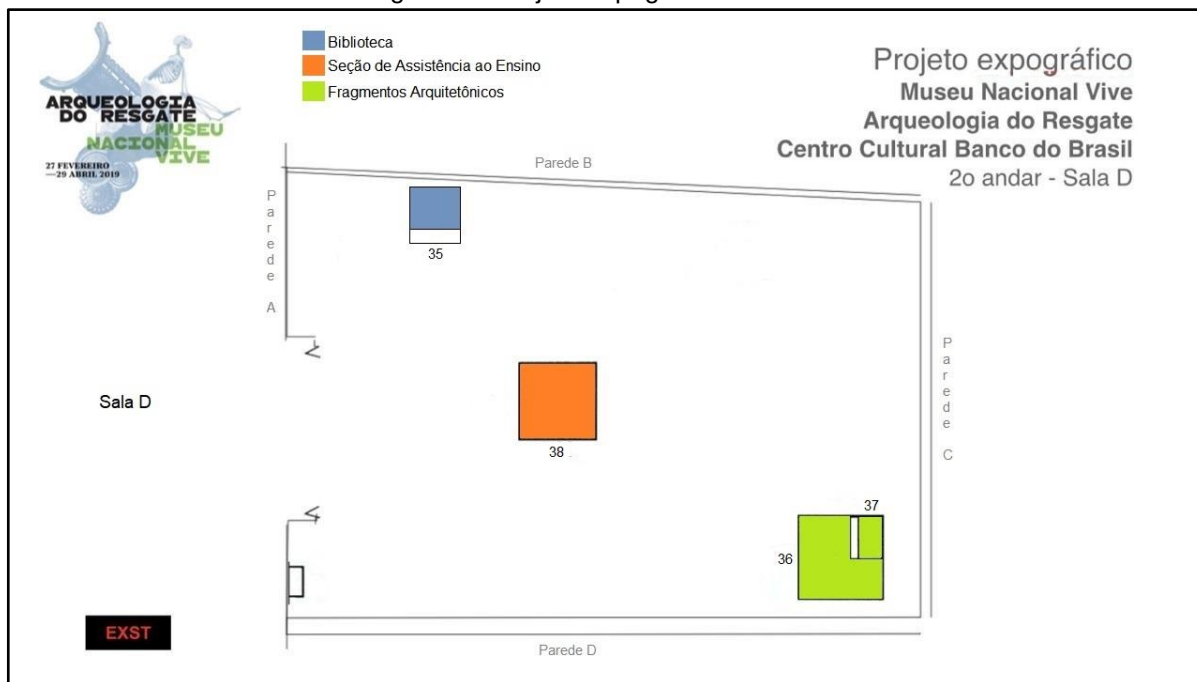


Fonte: Equipe EXST

Camões (1992). Desempenha desde 2014 a função de Responsável do Museu São João de Deus - Psiquiatria e História, em Portugal.

⁹⁷ Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.

Figura 48: Projeto expográfico da Sala D



Fonte: Equipe EXST

A partir do momento em que as equipes têm em mãos o projeto expográfico, as informações que serão utilizadas e os acervos selecionados, podem ser desenvolvidas as etapas subsequentes da produção e da montagem da exposição.

3.1.1.4 Etapa de Produção

A etapa 4, **produção da exposição**, vai incluir, segundo Scheiner (2006 a), a adaptação dos espaços, a preparação do acervo, a confecção dos implementos exploratórios e dos materiais acessórios, as instalações e finalização de todo o conjunto. Neste momento, as salas que vão abrigar a exposição começaram a ser preparadas com a verificação dos requisitos de segurança e da rede de eletricidade, com o início da pintura das paredes e do projeto de iluminação.

Segundo Machado (2019), os mobiliários começaram a ser fabricados nesta etapa e ao todo foram produzidas trinta e oito vitrines, compostas por bases de ferro com barras soldadas umas às outras. Sobre a estrutura metálica foram fixados tampos de MDF⁹⁸ sem pintura. Outros tampos de MDF de dimensões menores foram colocados sobre os primeiros para que houvesse espaço para as legendas. Visando garantir a conservação das peças, cúpulas de vidro também foram produzidas para serem colocadas sobre as bases. Devido

⁹⁸ *Medium Density Fiberboard* ou Fibras de Média Densidade: é um material uniforme, resultado da aglutinação de fibras de madeira com resina sintética.

ao peso, a maioria das cúpulas eram formadas por cinco faces de vidro que deveriam ser unidas por pinos de metal no momento da montagem da exposição.

Figura 49: Base de vitrines da exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Enquanto isso, as equipes do Museu Nacional preparavam os objetos selecionados, as peças não atingidas pelo fogo foram higienizadas e no caso específico dos objetos resgatados, houve extremo cuidado para a preparação e por isso foram realizados procedimentos de conservação curativa, que segundo o ICOM-CC (2008) seria:

o conjunto de ações diretamente empregadas sobre um bem cultural ou um grupo de bens, com o objetivo de interromper um processo ativo de deterioração ou de introduzir um reforço estrutural. Essas ações só são colocadas em prática quando a existência dos bens é ameaçada a curto prazo, devido à sua extrema fragilidade ou rapidez de sua deterioração. Essas ações modificam por vezes a aparência dos bens (ICOM-CC, 2008).

O trabalho de conservação curativa foi realizado, em especial, pela equipe de conservadores do Núcleo de Conservação do Resgate de Acervos, considerando que os objetos resgatados encontravam-se, de modo geral, muito frágeis e em estado de deterioração, por isso associada à higienização foi feita a estabilização das peças para que os danos e alterações não se aprofundassem.

No que concerne à documentação dos acervos, foram elaborados laudos técnicos para cada um dos objetos por parte da equipe do Resgate e dos curadores das coleções. Além disso, os museólogos elaboraram o termo de responsabilidade referente às peças por parte da equipe da EXST, garantindo sua conservação e segurança durante o período de exposição no CCBB-RJ, assim como os termos de saída do Museu Nacional e entrada no CCBB-RJ para o controle da movimentação do acervo.

Nos dias anteriores à montagem da exposição, foi iniciado o processo de embalagem dos objetos, trabalho sobre o qual havia grande preocupação por parte das equipes envolvidas, principalmente por conta da fragilidade dos objetos resgatados. A embalagem e o acondicionamento das peças foram feitos com materiais definidos em reuniões entre as equipes do Museu Nacional, a equipe da EXST e representantes da transportadora *Metropolitan Transports S.A*, respeitando os padrões de conservação e segurança para objetos de museus.

Devido à grande quantidade de peças que compunham a exposição, foi necessário elaborar um cronograma para orientar o trabalho das equipes do museu e dos funcionários da transportadora. No dia 18/02/2019 a embalagem começou pelo acervo dos setores e departamentos localizados no Horto Botânico: Biblioteca, Departamento de Invertebrados, Departamento de Vertebrados, Departamento de Botânica e Seção de Assistência ao Ensino. Devido à quantidade e ao cuidado necessário para preservação das peças, o trabalho continuou no dia 19/02/2019, quando foi feita a embalagem dos objetos resgatados, tarefa realizada no local onde estavam os contêineres na área ao entorno do Palácio. Todas as caixas foram numeradas e os museólogos elaboraram uma planilha que identificava a numeração e quais objetos estavam no interior de cada caixa. Além disso, toda a operação foi acompanhada pela equipe da Seção de Museologia e pela equipe da EXST que, após o término da embalagem, acompanhou a colocação das caixas no caminhão, que seguiu para o CCBB-RJ, onde as caixas foram descarregadas e colocadas na sala D para que, no dia seguinte, tivesse início a desembalagem.

3.1.2 Fase II - Montagem

A **montagem** é a fase de construção física da exposição, momento que necessita ser cuidadosamente planejado para organizar as equipes e cada uma das tarefas que precisam ser realizadas. As primeiras atividades a serem feitas são aquelas relacionadas a preparação do espaço, como a vistoria da rede elétrica e pintura das paredes, porque gera quantidade considerável de sujeira que deve ser limpa antes das outras atividades serem

iniciadas. Em seguida tem início a implementação do projeto de iluminação, climatização dos espaços visando a conservação dos acervos que serão expostos, a colocação e preparação dos mobiliários e recursos expositivos, e como uma das últimas tarefas a entrada do acervo e a colocação nos respectivos lugares seguindo o projeto expositivo.

Referente a montagem da exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”, começou-se pela preparação dos espaços expositivos com a pintura das paredes, a implementação do projeto de iluminação e a chegada do mobiliário.

Inúmeras equipes foram envolvidas no processo de montagem da exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”, em especial os profissionais do MN e da EXST, que tinham como principais desafios garantir a preservação dos acervos que seriam expostos e o curto período para terminar uma série de tarefas: a implementação do projeto de iluminação; a pintura das salas; a colocação dos mobiliários nos seus respectivos lugares, seguindo o mapa com a indicação dos núcleos expositivos; o posicionamento e a fixação dos objetos nas vitrines; a colocação das cúpulas de vidro; a colagem das plotagens, recortes eletrônicos e das legendas.

Enquanto os espaços expositivos eram preparados, as equipes do MN, parte da equipe da EXST e da transportadora estavam dedicadas à embalagem e ao acondicionamento das peças para que fosse possível realizar o transporte do MN para o CCBB-RJ em segurança. Por conta das inúmeras particularidades relacionadas a esta mostra, como a exposição de objetos que haviam sido atingidos pelo fogo e resgatados, a variedade de acervos e áreas de pesquisa, a infraestrutura de trabalho do MN estar extremamente precária, além do tempo exíguo para realização do projeto, considerou-se importante apresentar de forma resumida as atividades feitas em cada um dos dias da montagem como memória do processo, que mesmo com todas as adversidades, foi realizada de forma rápida.

Assim, no dia 20/02/2019, a equipe da Seção de Museologia chegou ao CCBB-RJ para acompanhar a desembalagem dos acervos. Para isso, foi feita uma escala para abertura das caixas com a presença de membros da equipe da Seção de Museologia e com os responsáveis por cada uma das coleções, fossem eles docentes ou técnicos dos setores e departamentos. Cada objeto quando desembalado tinha seu estado de conservação analisado junto com a verificação dos laudos técnicos; esta tarefa foi realizada ao longo de todo este dia, devido à quantidade de peças, a necessidade de grande atenção e cuidado com o acervo e com a documentação.

No dia 21/02/2019, os museólogos começaram a posicionar cada um dos objetos em suas respectivas vitrines, fazendo fixação de todos eles para que ficassem estabilizados, processo delicado que demandou muitas horas de trabalho, e que continuou a ser realizado no dia 22/02/2019. Neste dia também começaram a ser colocadas as cúpulas de vidro, feitas sob medida para cada uma das estruturas metálicas que compunham as vitrines. Conforme uma vitrine tinha os objetos posicionados e fixados pelos museólogos, as cúpulas eram colocadas pelos funcionários da empresa que as fabricaram. Além disso, as plotagens e os recortes eletrônicos dos textos também começaram a ser colados nas paredes e as legendas a serem posicionadas e coladas nas vitrines.

O Meteorito Santa Luzia exigiu uma operação à parte devido às suas dimensões e seu peso de cerca de duas toneladas. O primeiro passo foi sua retirada do interior do Palácio para que fosse colocado na área externa do edifício; em seguida, no dia 22/02/2019, o meteorito foi içado por um guincho de um caminhão da transportadora e levado para o CCBB-RJ à noite por conta da legislação municipal que regula o trânsito de caminhões no centro da cidade. Chegando ao CCBB-RJ, seria feita a retirada do meteorito do caminhão para o interior do prédio, no entanto houve um problema com o caminhão, com isso, uma nova tentativa foi feita com outro caminhão na noite do dia 23/02/2019, e o meteorito foi posicionado em uma base de madeira. Após a finalização desta operação, ficaram pendentes apenas alguns detalhes e ajustes que seriam terminados antes da cerimônia de inauguração.

3.1.3 Fase III - Exposição

Nesta fase, a **exposição** foi inaugurada e aberta ao público. Conforme desenvolvido pela curadoria, a mostra foi estruturada em núcleos expositivos correspondentes aos setores e departamentos do Museu Nacional. Ao longo deste tópico, será destacado alguns de seus principais pontos; a descrição completa da exposição, com todos os textos, todos os objetos e todas as legendas estão presentes no ANEXO A deste trabalho.

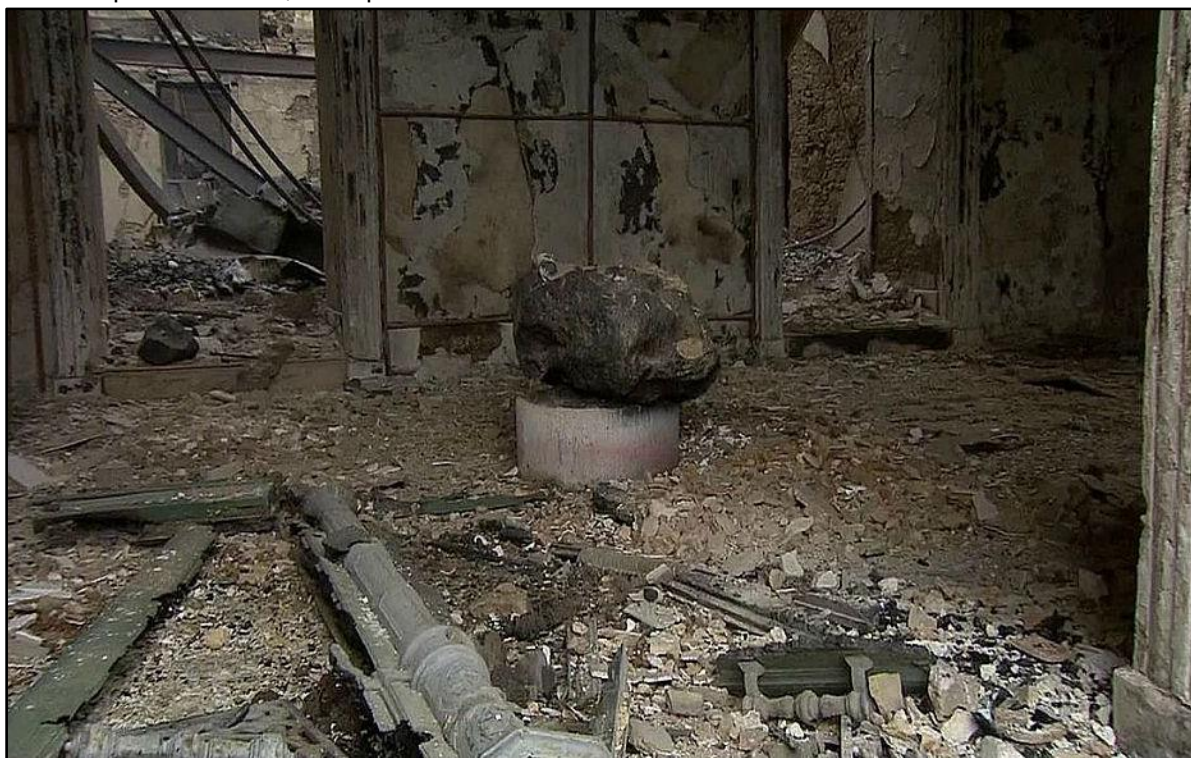
O primeiro espaço expositivo era o hall de entrada, localizado no térreo do CCBB-RJ, onde era apresentada a exposição em forma de um texto intitulado “Notas sobre Arqueologia do Resgate”, destacando que a mostra apresentava o resultado do trabalho realizado pela equipe do Resgate de Acervos ao recuperar remanescentes do acervo do Museu Nacional atingidos pelo incêndio do dia 2 de setembro de 2018. Com isso, existia um discurso sobre o fato da apresentação destes objetos na exposição ser fruto de um trabalho

incessante por parte do corpo de profissionais do museu, uma demonstração clara de que o Museu Nacional vive e continuava a existir.

Associado ao texto, foi também colocado no hall de entrada o Meteorito Santa Luzia - considerado como símbolo de resistência - com a intenção de causar impacto nas pessoas, atraindo visitantes para as salas da exposição localizadas no segundo andar. Símbolo de resistência, porque diante do cenário de destruição no interior do Palácio após o incêndio, o meteorito - que fazia parte da exposição "Meteoritos - da Gênese ao Apocalipse" - permanecia no lugar original, inteiro, visível, destacando-se em meio aos escombros. Este simbolismo também foi associado ao Meteorito Bendegó, que também permaneceu intacto no hall de entrada do Palácio e única peça do acervo a permanecer no edifício durante a realização das obras por conta de seu peso. Como rochas que vieram do espaço, que ao atingirem a atmosfera terrestre, passaram pelo céu em chamas, também resistiram às labaredas do incêndio, resistência essa que pode ser comparada a resiliência do corpo social do museu que enxergou nestes objetos memórias afetivas e uma perspectiva de futuro por nem tudo haver sido destruído. Por isso, houve a decisão por parte da curadoria de expor o Meteorito Santa Luzia, peça de destaque e de grande significado que convida os públicos à visita.

Após o hall de entrada, a exposição continuava no segundo andar, onde se encontravam as salas C e D, organizadas especialmente com os núcleos expositivos (ANEXO A), basicamente formados por textos explicando as áreas do conhecimento e as vitrines onde estavam expostos os objetos ligados a essas áreas. O circuito da exposição era livre, ou seja, segundo Uzeda (2014), ao entrar na galeria de exposição, o visitante pode escolher o percurso como bem lhe convier, sem que isso prejudique a comunicação da mensagem que está sendo passada.

Figura 50: Vista da sala onde encontrava-se a exposição “Meteoritos - da Gênese ao Apocalipse” após o incêndio, onde podemos ver o Meteorito Santa Luzia em meio aos escombros



Fonte: Reprodução TV Globo

Figura 51: Meteorito Santa Luzia na exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

O primeiro texto era referente à Comissão do Resgate de Acervos do Museu Nacional, onde se destacava que a realização de tal trabalho era um esforço coletivo, não só das equipes do MN, mas também de instituições parceiras que estavam apoiando o museu naquele momento. Além disso, destacava-se que o principal papel do Resgate era a “recuperação do acervo do MN, seu registro e estabilização”, trazendo a público alguns dos objetos remanescentes das coleções do museu. Em seguida, era apresentada parte da ficha técnica com os nomes dos integrantes das equipes do Museu Nacional e da Concrejato⁹⁹ que participaram do projeto, assim como os agradecimentos. Após este texto, estavam os núcleos expositivos, como será apresentado a seguir.

Figura 52: Vista geral da sala C do CCBB-RJ com exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

⁹⁹ Concrejato Engenharia é uma empresa especializada na execução de serviços técnicos de obras industriais e especiais, recuperação e reforço estrutural, restauro do patrimônio histórico e arquitetônico, retrofit e manutenção de redes de distribuição. Foi responsável pelas obras emergenciais no Palácio de São Cristóvão após ser atingido pelo incêndio e foi responsável pela restauração das fachadas e dos telhados do edifício.

1) “Etnologia” - apresentava os acervos pertencentes ao Setor de Etnologia, vinculado ao Departamento de Antropologia. O texto que introduzia a área trazia um panorama de como eram as coleções etnológicas do MN, quais haviam sido as principais perdas ocasionadas pelo incêndio e quais eram, naquele momento, as perspectivas futuras ligadas à recomposição das coleções, com adoção de estratégias como, por exemplo, a repatriação de acervos brasileiros que estão em museus europeus e através de um processo dialógico com diferentes grupos para entender se haveria interesse que objetos de suas respectivas culturas compusessem as coleções do MN e, em caso afirmativo, quais seriam esses objetos; ou seja, o discurso indicava que seriam seguidas novas metodologias de colecionamento em uma perspectiva decolonial.

Os objetos estavam organizados em sete vitrines, que apresentavam objetos resgatados pertencentes aos acervos afro-brasileiros, africanos, regionais, indígenas e estrangeiros, havendo ainda dois murais com objetos feitos de plumárias fruto de uma doação e que não estavam no Palácio no momento do incêndio. Destacamos alguns destes itens, como é o caso dos acervos afro-brasileiros - edans, flechas, argolas, agogô, abebés, todos metálicos - que estavam expostos nas antigas exposições de longa duração, assim como os búzios que compunham a Touca Real do Rei Adandozan e um cortador de tabaco em metal, pertencentes aos acervos africanos. Todos estavam expostos na sala com a exposição “Kumbukumbu: África, memória e patrimônio”. Destaca-se ainda a exposição de bonecas Karajás, objetos de grande importância nas coleções do MN, e partes de uma armadura de guerreiro samurai, de origem japonesa, mais especificamente o kabuto (capacete) e Menpô (máscara) que, infelizmente, encontram-se fragmentados e deformados.

A seguir, alguns objetos que estavam presentes na exposição de longa-duração “Kumbukumbu: África, memória e patrimônio” e foram selecionados para compor a mostra “Arqueologia do Resgate”; nas fotografias pode ser observada transformações ocorridas nas peças, em alguns casos, as partes mais frágeis foram perdidas, enquanto as partes feitas de materiais mais resistentes foram resgatadas, havendo também mudanças na forma e na coloração.

Figura 53: Edans (símbolo usado em torno do pescoço pelos membros da sociedade Ogboni) antes do incêndio, séc. XIX, Rio de Janeiro (?).



Fonte: www.museunacional.ufrj.br

Figura 54 : Edans após o incêndio



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Figura 55: Pulseira de argolas antes do incêndio, séc. XIX, Rio de Janeiro



Fonte: www.museunacional.ufrj.br

Figura 56: Pulseira de argolas após o incêndio



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Figura 57: Abebé (objeto ritual de Oxum) antes do incêndio, séc. XIX, Rio de Janeiro



Fonte: www.museunacional.ufrj.br

Figura 58: Abebé após o incêndio



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Figura 59: Flecha (objeto ritual de Oxossi) antes do incêndio, séc. XIX, Rio de Janeiro



Fonte: www.museunacional.ufrj.br

Figura 60: Flecha (objeto ritual de Oxossi) antes do incêndio, séc. XIX, Rio de Janeiro



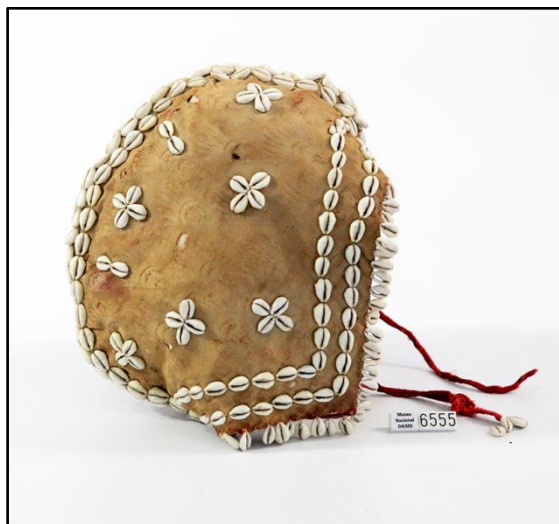
Fonte: www.museunacional.ufrj.br

Figura 61: Flechas rituais de Oxossi após o incêndio



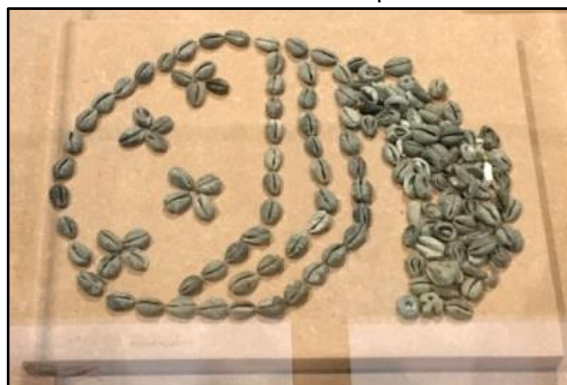
Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Figura 62: Touca Real antes do incêndio. Feita em tecido brocado vermelho (desbotado pela ação do tempo) e decorada com búzios. Presente de Adandozan, rei do Daomé, ao príncipe regente D. João. Início do séc. XIX, Benim



Fonte: www.museunacional.ufrj.br

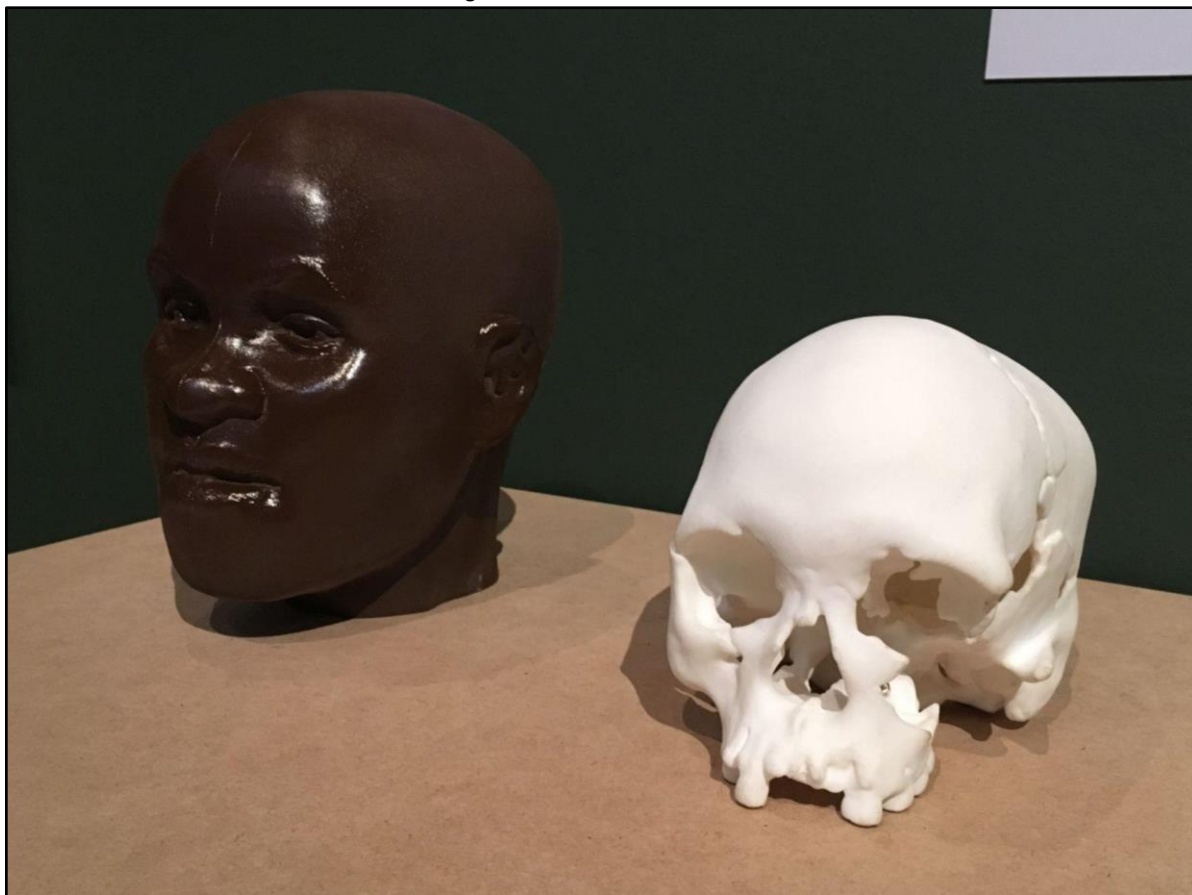
Figura 63: Búzios que eram elementos decorativos da Touca Real após o incêndio



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

2) **“Antropologia”** - este núcleo apresentou um panorama da Antropologia no Museu Nacional. O texto mencionava de forma breve a história das pesquisas antropológicas no museu, destacando as áreas de Antropologia Biológica, Antropologia Social/ Etnologia, Arqueologia e Linguística. Abordava os danos e perdas ocorridos nas coleções de Linguística e da Biblioteca Francisca Keller, além de destacar as consequências do fogo para as coleções de Antropologia Biológica, como o caso do crânio de Luzia. Junto ao texto, havia uma fotografia do crânio original de Luzia e abaixo da imagem uma vitrine onde estavam expostos as reproduções, impressas em três dimensões, do crânio e a reconstrução facial, fruto do trabalho de documentação e preservação da informação.

Figura 64: Reprodução do crânio e da reconstrução da face de Luzia na exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

3) **“Arqueologia”** - apresentava os acervos pertencentes ao Setor de Arqueologia, vinculado ao Departamento de Antropologia. O texto abordava a diversidade das coleções arqueológicas pertencentes ao MN, sua importância para o desenvolvimento de pesquisas e um panorama da situação dos acervos após o incêndio. Pelo fato de muitos objetos serem metálicos, cerâmicos e líticos, com maior resistência, e por muitos estarem armazenados

em armários na reserva técnica do Palácio, um número considerável de itens conseguiram ser resgatados.

Na exposição, a Arqueologia contava com sete vitrines que estavam organizadas de acordo com a divisão das coleções existentes no MN, todas expondo objetos resgatados: duas vitrines com objetos da Coleção Imperatriz Teresa Cristina com artefatos greco-romanos; uma vitrine com peças da Coleção Egípcia; outra com itens de culturas Pré-colombianas; três vitrines com acervos de Arqueologia Brasileira; uma com artefatos líticos e zoólitos; e duas com artefatos das culturas Maracá, Marajoara e Tupiguarani. A divisão das vitrines de acordo com as diferentes coleções arqueológicas seguia a mesma conformação da divisão das salas das exposições de longa duração, onde havia a sala “Egito Antigo”, “Culturas Mediterrâneas”, “Arqueologia Pré-colombiana” e “Arqueologia Brasileira”.

A seguir, um zoólito zoomorfo que estava exposto na exposição de longa duração “Arqueologia Brasileira”; pode-se observar a transformação sofrida na coloração da peça, no entanto, por ser feito de rocha, não houve fragmentação do material ou mudança na forma. A Estela de Ithu estava exposta aos públicos antes do incêndio, mas mesmo sendo feita de material rochoso, sofreu fissuras e se fragmentou, o que um primeiro momento poderia ter implicado na perda informação, visto que parte das inscrições foram perdidas; tal fato mostra a importância do processo de documentação museológica e da preservação da informação. Também é possível ver uma lamparina em bronze que teve fragmentos de vidro do mobiliário onde estava guardada fundidos a sua estrutura.

Figura 65: Zoólito em forma de ave antes do incêndio, s/d, Santa Catarina



Fonte: www.museunacional.ufrj.br

Figura 66: Zoólito em forma de ave após o incêndio



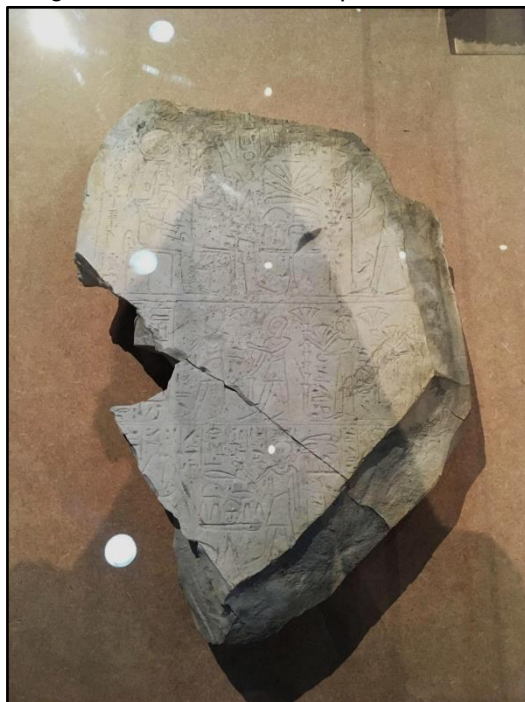
Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Figura 67: Estela de Ithu antes do incêndio.
XIX Dinastia, cerca de 1300 - 1220 a.C. Egito



Fonte: www.museunacional.ufrj.br

Figura 68: Estela de Ithu após o incêndio



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Figura 69: Lamparina romana em bronze pertencente a Coleção Imperatriz Teresa Cristina após o incêndio



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

4) “Vertebrados” - núcleo que apresentava os acervos do Departamento de Vertebrados, começando pelo texto que explicava que todos os animais que possuem coluna vertebral são chamados de vertebrados, sendo esses divididos por áreas de estudos: ictiologia, herpetologia, ornitologia e mastozoologia, divisão essa que demarca a organização do referido departamento e que orientou a divisão dos itens expostos nas 10 vitrines pertencentes ao núcleo expositivo. Além disso, o texto mencionava brevemente o histórico e dados quantitativos relacionados às coleções, destacando-se que por estarem armazenadas em prédio anexo, localizado na área do Horto Botânico, não foram atingidas pelo fogo, com exceção de itens que estavam em exposição no Palácio.

Os objetos estavam distribuídos da seguinte forma: três vitrines apresentavam aves taxidermizadas, com destaque para Harpia ou Gavião-real, a maior ave predadora da América do Sul e símbolo da SAMN; duas vitrines continham mamíferos, uma com peças taxidermizados de diferentes espécies e outra com exemplares de crânios; duas vitrines expunham peixes; uma apresentava répteis, especificamente diferentes espécies de tartarugas; outra mostrava anfíbios como sapos, rãs, pererecas e salamandra preservados em álcool 70%, e a última expunha dois crânios e mandíbulas de Jacaré-açú, sendo um deles resgatado porque estava em exposição no Palácio.

5) “Entomologia” - núcleo relativo ao Departamento de Entomologia, o mais afetado pelo incêndio, fato destacado pelo texto da exposição que também ressaltava a importância das coleções entomológicas do MN e a perda irreparável causada às coleções por sua natureza extremamente frágil. Ao mesmo tempo, era mencionada a expectativa do recebimento de doações após o incêndio, indicando um futuro para a área de pesquisa no museu através da formação de uma nova coleção entomológica.

Alguns itens resgatados estavam expostos em uma vitrine, como frascos de vidros derretidos, que anteriormente continham insetos preservados em álcool 70%, fragmentos de ninhos de vespas e vestígios entomológicos, que haviam sido lançados à distância pelas labaredas de fogo, alguns deles foram encontrados em bairros vizinhos à Quinta da Boa Vista, sendo os poucos vestígios das coleções de Entomologia. Ao lado, presas à parede, estavam expostas três caixas entomológicas, uma pertencente à coleção de dípteras, que não estava no Palácio, e outras duas caixas com exemplares doados ao MN após o incêndio, uma com besouros e outra com borboletas e mariposas. Na imagem a seguir, vemos que recipientes de vidro que eram usados para armazenar insetos em meio líquido, foram derretidos pelo calor do fogo, com isso perderam a sua funcionalidade e ganharam o *status* de objeto de museu, ou seja, não contém mais em seu interior espécimes de valor científico, mas são musealizados por ganharem o significado de testemunhos do incêndio.

Figura 70: Frascos de vidro derretidos ao lado de um frasco íntegro com insetos conservados em álcool 70% colocado como exemplo para mostrar como eram os recipientes antes do incêndio



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

6) “Invertebrados” - apresentava os acervos pertencentes ao Departamento de Invertebrados. O texto explicava o que são animais invertebrados - aqueles que não possuem coluna vertebral - e quais os principais grupos de invertebrados estudados pelos pesquisadores do MN - animais marinhos, de água doce e aracnídeos - fazendo um panorama das coleções pertencentes ao departamento após o incêndio, pois grande parte havia sido atingida por estar no Palácio, mas outra parte, felizmente, foi preservada, com destaque para os corais.

Este núcleo possuía três vitrines, uma delas com uma série de espécies de gastrópodes e moluscos, parte deles resgatados e outra parte não atingida pelo fogo. Em outra vitrine havia duas lagostas (material tipo), uma poliqueta, um caranguejo-real (material tipo) e dois crustáceos, todos não atingidos pelo incêndio. Nesse caso específico, as lagostas foram retiradas do Palácio por um pesquisador do museu no momento em que o fogo ainda não havia tomado todo o edifício. A última vitrine expunha dois exemplares de corais que não haviam sido atingidos pelo fogo.

7) “Paleontologia” - núcleo referente às coleções de Paleontologia, ciência que estuda fósseis, conforme explicado no texto da exposição, que abordava brevemente a história e a importância das pesquisas desenvolvidas na área pelo MN, além de destacar acervos icônicos - pterossauros, dinossauros, amonitas, preguiças-gigantes e tigres-dente-de-sabre - e trazer um panorama da situação das coleções paleontológicas após o incêndio,

que teve praticamente todo seu acervo atingido, informando quais objetos estavam sendo resgatados até aquele momento.

Os acervos estavam expostos em quatro vitrines, divididos de acordo com a tipologia da coleção: duas vitrines apresentavam fósseis da Coleção de Paleobotânica, uma vitrine continha exemplares da Coleção de Paleovertebrados e, a outra, itens da Coleção de Paleoinvertebrados, todos resgatados após o incêndio. Dois itens da Coleção de Paleobotânica demonstravam mais transformações sofridas pelos objetos. No primeiro, era possível observar uma folha de samambaia fossilizada que foi descoberta por conta da rocha ter se partido; o fóssil original que se encontrava na superfície da rocha se perdeu por conta das altas temperaturas. No segundo, via-se um tronco de madeira fossilizado, com datação de ao menos 90 milhões de anos, coletado na Ilha James Ross, Península Antártica; o fóssil foi quebrado, mas manteve sua estrutura pela aderência ao metal fundido do armário onde estava.

Figura 71: Fóssil de folha de samambaia; o que ficava na superfície da rocha foi perdido e outro foi descoberto quando a rocha se partiu



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Figura 72: Tronco de madeira fossilizado com metal derretido fundido a sua estrutura



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

8) “Geologia” - este núcleo expunha peças pertencentes às coleções geológicas do museu, com um texto que apresentava um breve panorama histórico destes acervos e como haviam sido afetados pelo incêndio. Por sua natureza, muitos exemplares de rochas foram recuperados dos escombros, sobretudo, os meteoritos. Havia uma vitrine onde estavam expostos itens resgatados, alguns pertencentes à Coleção Werner, uma das primeiras coleções do museu e com grande valor científico e histórico. Era possível observar as consequências da exposição dessas peças às altas temperaturas das chamas por horas, como no caso de uma ametista que transformou-se em citrino. Este item foi exposto na vitrine tendo ao lado uma ametista não atingida pelo fogo para que os visitantes pudessem comparar principalmente a diferença na tonalidade das cores, a ametista de coloração roxa e o citrino de coloração amarelada e alaranjada.

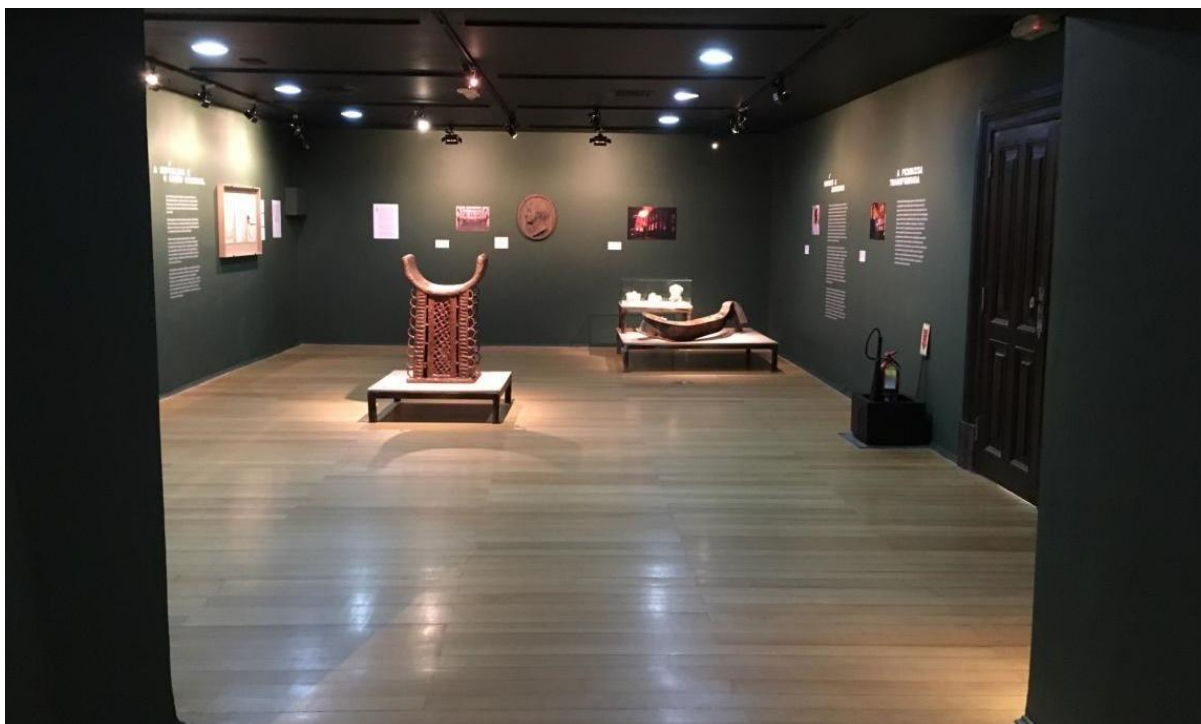
Figura 73: Ametista e citrino, variedades distintas de um mesmo mineral, o quartzo



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Em seguida, havia a sala D, espaço de menores proporções anexo a sala C, e nela havia outros núcleos expositivos referentes à dimensão histórica do Museu Nacional, ao Departamento de Botânica e a alguns de seus setores. Por conta da limitação espacial, a divisão destes núcleos expositivos visualmente não era demarcada como nos núcleos da sala C, mas tal divisão poderia ser percebida baseando-se nas temáticas e na estrutura setorial e departamental do museu.

Figura 74: Vista geral da sala C do CCBB-RJ com exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

9) “O Palácio Imperial: Paço de São Cristóvão” - o texto deste núcleo trazia, associada a uma imagem do Palácio antes do incêndio, a história da edificação desde o século XVIII, passando pelo momento que se tornou residência real, com a mudança da Corte Portuguesa de Lisboa para o Rio de Janeiro, e depois como residência imperial, após a independência do Brasil. Eram mencionadas as ampliações realizadas no prédio, assim como sua remodelação para estilo neoclássico, e que, por conta de seu valor, fora tombado como patrimônio histórico artístico nacional.

10) “Dimensão Histórica” - O nono núcleo, referente à Dimensão Histórica do Museu Nacional, era composto por um texto que apresentava um breve histórico da instituição, mencionando pontos como sua fundação em 1818, a localização de sua primeira sede, as primeiras coleções e exposições.

11) “Biblioteca” - um texto abordava a história da biblioteca, sua importância relacionada a publicações de história natural e antropologia, e também para a biblioteconomia no Brasil; é informado o quantitativo de obras que compõem a coleção bibliográfica, composta, por exemplo, por obras raras e in-fólios de inestimável valor científico. Associado ao texto, havia reproduções de seu acervo iconográfico e a exposição do relatório referente à remoção e transferência do Meteorito Bendegó do interior da Bahia para o Rio de Janeiro.

12) “Seção de Memória e Arquivo” - núcleo expositivo referente ao setor responsável pelo acervo documental histórico do museu, onde era possível vislumbrar a trajetória da instituição e das pesquisas científicas nela desenvolvidas, de seus personagens e de parte dos diferentes contextos políticos, econômicos e sociais do país. O texto destacava que havia sido uma das coleções mais severamente atingidas pelo fogo e, infelizmente, grande parte dos documentos não estavam digitalizados, o que ocasionou em enorme perda de suportes e de informação. Acompanhando o texto, duas reproduções de fotografia, uma registrando a visita do cientista Albert Einstein ao museu em 1925 e a outra registrando a visita de Santos Dumont em 1928.

13) “A República e o Museu Nacional” - este núcleo destacava os impactos que a mudança do regime monárquico para o regime republicano de governo causaram no Museu Nacional, com destaque para o fato de que o Palácio de São Cristóvão deixara de ser a residência da Família Imperial, sendo que, após sediar a primeira Assembleia Constituinte da República, seria transformado na nova sede do Museu Nacional. Além disso, era mencionado o papel de destaque desempenhado pelo museu no cenário nacional e internacional na primeira metade do século XX.

14) “Botânica” - o núcleo contava com um texto que focava na apresentação do Herbário do Museu Nacional e dava uma dimensão geral da importância histórica e o quantitativo das coleções botânicas pertencentes ao museu, além de mencionar a transferência das coleções do departamento do Palácio para um novo prédio localizado no Horto Botânico na década de 2000. Com relação aos acervos, três exsicatas de valor histórico foram expostas.

15) “Seção de Museologia” - por meio de um texto, o núcleo referente ao setor, trazia informações ligadas à composição de sua equipe e às principais funções desempenhadas no museu, enfatizando que suas atividades continuavam após o incêndio, assim como a preocupação com a discussão de temas como públicos e acessibilidade em conjunto com outros setores, para fortalecer tais questões no âmbito do MN. Além disso, mencionava que a equipe já vinha participando das discussões que viriam a embasar o projeto da nova exposição de longa duração do Museu Nacional, como parte das ações de reestruturação da instituição. Associado a este núcleo, estavam expostas uma fotografia do Palácio em chamas, outra fotografia da escadaria de mármore depois do sinistro e a placa metálica em homenagem ao naturalista Peter Lund, considerado uma figura fundamental para o desenvolvimento da paleontologia e arqueologia no Brasil, placa essa que resistiu ao fogo. Havia, ainda, fragmentos de esculturas que encimavam a platibanda da fachada principal do Palácio, dentre os quais, a cabeça de uma musa, e uma viga de ferro estrutural, retorcida por conta das altas temperaturas ocasionadas pelo poder do fogo.

16) “Heróis Anônimos” - este momento eram valorizados, através de um texto, como heróis os servidores do Museu Nacional que, enquanto o fogo não tomava todo o Palácio, arriscaram-se para retirar do edifício algumas peças que compunham itens das coleções do museu.

17) “Pesquisa Transformada” - este núcleo, um texto tratava de como o incêndio interrompeu pesquisas, destruiu objetos de monografias, teses e dissertações, mas também enfatizava o recomeço que contou com a ajuda de profissionais de outras instituições, a organização de novas expedições de pesquisa de campo para coleta de novos materiais, assim como as novas potencialidades ligadas aos acervos resgatados e a tentativa de recuperação de informações que possam permitir a realização de novas pesquisas.

Figura 75: Fragmentos de esculturas que ensinavam a platibanda da fachada principal do Palácio e uma viga metálica retorcida



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

18) “Seção de Assistência ao Ensino” - neste núcleo estava presente um texto apresentando um pouco da história da educação museal no Museu Nacional, assim como a importância da Coleção Didática pertencente ao setor para a realização de inúmeras atividades educativas. Ligado ao setor, estava exposto um objeto recém incorporado à coleção: a reprodução do Trono do Reino de Daomé¹⁰⁰, feita pelo estudante Miguel Monteiro Nunes, aluno da escola Américo de Oliveira, localizada no bairro de Marechal Hermes, zona norte da cidade do Rio de Janeiro. A réplica foi feita em papel machê e verniz, sendo fiel a estética da peça original, sendo o trabalho realizado por conta de uma feira cultural organizada pela escola. No entanto, devido a sua qualidade, a vice-diretora do colégio, Eliana Cordeiro, entrou em contato com o Museu Nacional e intermediou a doação do objeto para a instituição, que hoje faz parte da coleção da Seção de Assistência ao Ensino.

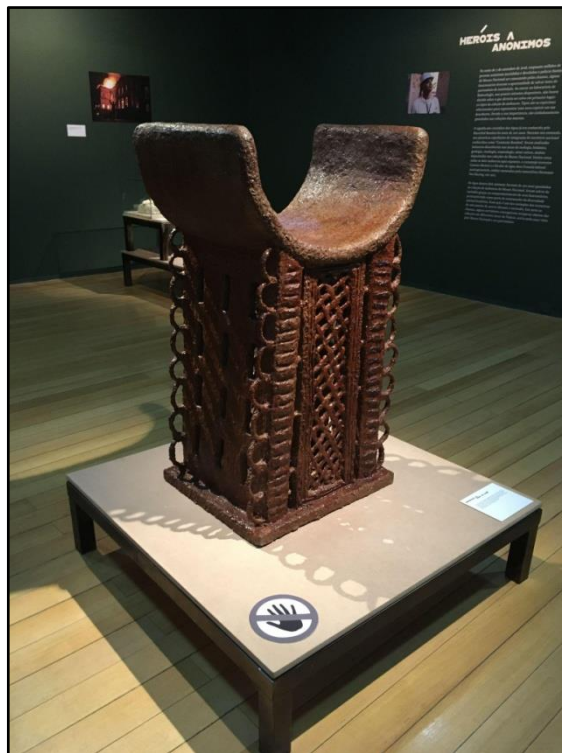
¹⁰⁰ O trono original, feito em madeira, foi um presente do Rei Adandozan ao Príncipe Dom João em 1811; pertencia ao acervo africano do Setor de Etnologia do Departamento, e foi perdido no incêndio.

Figura 76 : Trono de madeira, antes do incêndio. Era chamado de *zingpogandeme* (assento do rei) ou *zinkpojandeme* (assento com decoração trançada), uma das raras cópias trono do Rei Kpengla (1774-1789), avô de Adandozan, Rei do Daomé, que presenteou o Príncipe Regente D. João com o objeto. Início do séc. XIX, Benim



Fonte: www.museunacional.ufrj.br

Figura 77: Reprodução do Trono do Reino de Daomé feito pelo estudante Miguel Monteiro Nunes em papel machê e verniz, 2019, Rio de Janeiro



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Scheiner (2006 a) destaca que uma exposição ao ser inaugurada não significa o fim do processo; atividades de grande importância devem ser planejadas e realizadas: manutenção da divulgação, manutenção da exposição, manutenção do acervo, controle de visitação e atividades complementares e de apoio.

Após a abertura, a manutenção da exposição era feita todas as terças-feiras, dia em que o CCBB-RJ estava fechado ao público. Quanto a manutenção dos acervos, foram adotados procedimentos de conservação preventiva, que segundo Desvallées e Mairesse (2013) é o conjunto de medidas e ações que têm por objetivo evitar e minimizar futuras deteriorações ou perdas; elas se inscrevem em um contexto ou ambiente de um bem cultural, porém, mais comumente no contexto de um conjunto de bens, seja qual for a sua antiguidade e o seu estado. Neste sentido, era feito o controle de temperatura do ambiente e os níveis de umidade relativa do ar eram constantemente medidos, além da observação de cada uma das peças para verificar a existência de algum problema.

Os educadores da Seção de Assistência ao Ensino e os extensionistas do Projeto de Extensão Museu Nacional Vive, coordenado pela Coordenação de Extensão do Museu Nacional, estabeleceram uma parceria com a equipe do Educativa do CCBB-RJ, realizando mediação com os públicos na exposição, assim como atividades educativas. Em muitos contextos, essas atividades podem ter o *status* de complementares ou de apoio, mas na realidade, são atividades centrais e essenciais a serem levadas em conta desde o início do desenvolvimento de um projeto de exposição, tendo como princípios fundamentais a comunicação, educação e interação entre o museu e seus públicos. Para Desvallées e Mairesse (2013), “a Educação Museal pode ser definida como um conjunto de valores, de conceitos, de saberes e de práticas que têm como fim o desenvolvimento do visitante”, ou seja:

A Educação Museal envolve uma série de aspectos singulares que incluem: os conteúdos e as metodologias próprios; a aprendizagem; a experimentação; a promoção de estímulos e da motivação intrínseca a partir do contato direto com o patrimônio musealizado, o reconhecimento e o acolhimento dos diferentes sentidos produzidos pelos variados públicos visitantes e das maneiras de ser e estar no museu; a produção, a difusão e o compartilhamento de conhecimentos específicos relacionados aos diferentes acervos e processos museais; a educação pelos objetos musealizados; o estímulo à apropriação da cultura produzida historicamente, ao sentimento de pertencimento e ao senso de preservação e criação da memória individual e coletiva (IBRAM, 2018, p.73).

Estes aspectos estão relacionados à educação não formal, que segundo Maria Esther Valente¹⁰¹ (2009) é a perspectiva que embasa as relações humanas de apropriação de saberes no interior de instituições, como é o caso dos museus, que se dá na comunicação entre os visitantes e o conhecimento, gerando um efeito educativo. Com isso, a educação museal leva em consideração diferentes perspectivas, como evidenciado no trecho a seguir:

A Educação Museal coloca em perspectiva a ciência, a memória e o patrimônio cultural enquanto produtos da humanidade, ao mesmo tempo em que contribui para que os sujeitos, em relação, produzam novos conhecimentos e práticas mediatizados pelos objetos, saberes e fazeres. (IBRAM, 2018, p.74).

¹⁰¹ Maria Esther Alvarez Valente, possui graduação em História pela PUC do Rio de Janeiro (1975), especialização em Ação Educativa e Cultural em Museus pela UNIRIO (1984) e mestrado em Educação pela PUC do Rio de Janeiro (1995). Atuou como Tecnologista Sênior III do Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST. Tem experiência na área de Educação, atuando principalmente nos seguintes temas: Educação em Ciência, Museu de Ciência e Divulgação da Ciência.

Além da importância da educação museal, ressaltamos a extensão universitária como parte das ações de um museu universitário que, segundo a Política Nacional de Extensão Universitária (2012), tem como diretrizes a interação dialógica, a interdisciplinaridade e interprofissionalidade, a indissociabilidade Ensino – Pesquisa - Extensão, o impacto na formação do estudante e na transformação social, além de escopos e princípios colocados a seguir:

[...] a Extensão Universitária denota uma postura da Universidade na sociedade em que se insere. Seu escopo é o de um processo interdisciplinar, educativo, cultural, científico e político, por meio do qual se promove uma interação que transforma não apenas a Universidade, mas também os setores sociais com os quais ela interage. Extensão Universitária denota também prática acadêmica, a ser desenvolvida, como manda a Constituição de 1988, de forma indissociável com o Ensino e a Pesquisa, com vistas à promoção e garantia dos valores democráticos, da equidade e do desenvolvimento da sociedade em suas dimensões humana, ética, econômica, cultural, social (FÓRUM DE PRÓ-REITORES DE EXTENSÃO DAS UNIVERSIDADES PÚBLICAS BRASILEIRAS, 2012, p.15).

Dentre os pontos a serem considerados em uma análise crítica da exposição, o primeiro é que o Museu Nacional poderia ter sido melhor contextualizado para além de sua dimensão histórica ligada ao Palácio de São Cristóvão. Poderiam ter sido abordadas questões como à sua vinculação à UFRJ; a importância das pesquisas desenvolvidas por todo o país e também em diferentes partes do globo, como Egito e Antártica, os diferentes programas de pós-graduação existentes; a dimensão de seu corpo social, incluindo docentes, técnicos, discentes e terceirizados, sua dimensão espacial para além do Palácio, destacando a existência do Horto Botânico e a participação do museu na gestão da Estação de Santa Lúcia. Um ponto crucial que deveria ter sido destacado era a existência do Programa de Revitalização e seus objetivos principais de preservar o Palácio e as coleções do museu, demonstrando que a instituição há muito tempo se preocupava com questões de segurança, indo ao contrário do discurso muitas vezes vinculado de negligência por parte da Direção do MN.

Em uma exposição cuja temática central era o Resgate de Acervos, faltou um aprofundamento maior sobre o próprio trabalho de resgate, demonstrando, por exemplo, as estratégias e metodologias adotadas na busca por objetos em meio aos escombros, a diferenciação do que era uma peça ou destroços, a organização da equipe, os equipamentos utilizados, além trazer a dimensão sentimental desses profissionais que diariamente escavavam o que antes era seu local de trabalho e abrangia uma parte significativa de suas vidas. Outra questão que poderia ter sido colocada como reflexão, que pode não ser óbvia para muitas pessoas, é justificar por que resgatar objetos que haviam

queimados, por que recuperar objetos que, teoricamente, estavam destruídos, qual o significado e a importância deste trabalho no âmbito da memória e do patrimônio.

Por uma questão de estratégia do discurso escolhido para a exposição, optou-se por enfatizar os acervos remanescentes - preservados do incêndio ou resgatado dos escombros - buscando assim dar ênfase a um discurso de resistência e reafirmando a existência do Museu Nacional, associando-o a uma perspectiva de futuro, mesmo diante de um cenário difícil e complexo. No entanto, seria importante ter sido abordado com mais profundidade o significado e impacto das perdas para o desenvolvimento das pesquisas, no âmbito da ciência e da educação, e consequentemente para sociedade. Dentre alguns dos impactos nas pesquisas estão a perda de fósseis humanos que embasam a hipótese dos ameríndios serem descendentes diretos de povos da Polinésia, registros de línguas indígenas extintas, a perda de inúmeros materiais-tipo e exemplares de espécies animais extintos, que não podem mais ser encontradas na natureza.

Observa-se que a estrutura setorial e departamental do museu definiu a organização nos núcleos da exposição que, por sua vez, já havia sido utilizada anteriormente, por exemplo, nas exposições de longa duração como parte marcante da identidade institucional, além de otimizar o tempo de desenvolvimento do projeto diante dos prazos extremamente curtos. Entretanto, não podemos deixar de considerar a possibilidade de elaborar o discurso expositivo baseado no trabalho do Resgate de Acervos enquanto processo, ou então ao menos a existência de um núcleo expositivo dedicado a mostrar o Resgate sob tal perspectiva, trazendo textos, fotografias, equipamentos de trabalho, ou ainda depoimentos de membros da equipe, e com isso destacar não somente os acervos, mas também a dimensão humana deste trabalho.

O Departamento de Botânico, enquanto núcleo expositivo, ficou separado dos demais departamentos e foi apresentado de forma diferente, tanto textualmente quanto com relação aos acervos. É inevitável comparar a posição da Botânica na mostra em questão com as exposições de longa duração, na qual não havia temáticas dedicadas à área, evidenciando talvez uma situação sintomática no museu com relação à participação da Botânica em exposições. Mesmo com a limitação espacial, o acervo poderia ter sido melhor aproveitado para reforçar a importância das coleções remanescentes do MN, assim como a sua diversidade para além das exsicatas, com a exposição de sementes, frutos e algas, por exemplo.

Como também foi visto, setores como a Biblioteca, Seção de Memória e Arquivo, Seção de Museologia e Seção de Assistência ao Ensino tiveram seu trabalho apresentado

de forma tímida, tendo seu desempenho na instituição, importância e potencial não destacados da forma como poderiam. Com relação à biblioteca poderiam ter sido expostas reproduções do acervo de obras raras, como ilustrações botânicas e zoológicas, com grande valor científico, histórico e artístico; poderiam ter sido mencionadas com mais destaque as perdas relacionadas aos acervos arquivísticos e Coleção Histórica e Artística, assim como ressaltar a grande importância da Coleção Didática com a exposição de peças como parte do acervo exposto.

Outro ponto que possuía enorme potencialidade e poderia ter sido mais explorada na exposição é a relação dos públicos com o MN. Em conjunto com a réplica do Trono de Daomé poderiam ter sido expostas inúmeras cartas enviadas ao museu após o incêndio, a maioria delas escritas por crianças, com mensagens de carinho, afeto e solidariedade às equipes da instituição. A exposição poderia ter colocado mais em voga a memória afetiva dos visitantes com relação ao Palácio de São Cristóvão e as antigas exposições com seus acervos marcantes.

A exposição possuía limitações quanto à acessibilidade, considerando em especial a acessibilidade física e comunicacional. O processo de desenvolvimento de uma exposição, segundo o Instituto Português de Museus (2004), deve buscar eliminar uma série de barreiras, dentre elas as físicas, as sensoriais e aquelas que impedem a comunicação interpessoal, oral, escrita e virtual. Dentre os muitos pontos a serem levados em conta, destaca-se que o mobiliário deve ser planejado de modo que tenha a altura e a forma que favoreçam à fruição dos públicos; a redação dos textos e legendas deve seguir parâmetros de escrita simples, evitando terminologias muito complexas e respeitando fonte, tamanho e cores de acordo com a capacidade de leitura dos diferentes públicos; garantir a oferta de versões acessíveis em braille, áudio e Libras para pessoas com deficiência visual e auditiva; inclusão de recursos de comunicação e mediação multissensoriais dentro do projeto expositivo; uso de cores e contrastes que permitam a legibilidade das informações; escolha do tipo e dos níveis de iluminação que garantam a segurança e conforto ambiental; disponibilização, quando possível, de objetos ou de réplicas que possam ser tocadas.

Ao analisarmos a exposição, observamos que sua concepção foi baseada somente em elementos visuais, focada em textos e objetos. Não havia, por exemplo, versões do conteúdo acessíveis em braille, áudio e Libras, ou ainda algum recurso para toque, como proposto inicialmente com o uso da Coleção Didática na exposição, com isso quase todos os objetos estavam expostos no interior de vitrines com cúpulas de vidros. Além disso, as vitrines tinham diferentes alturas, sendo que algumas delas eram altas o suficiente para

impedir que crianças, pessoas de baixa estatura e cadeirantes pudessem observar os objetos expostos.

O controle de visitação era feito pela equipe do CCBB-RJ através da emissão de ingressos gratuitos para que fossem apresentados na entrada da sala C e registrados por um funcionário. Com isso foi possível saber a quantidade de visitantes que frequentaram a exposição.

Algo relevante que se deve levar em conta em uma exposição para compreender as experiências dos visitantes e entender se os objetivos pretendidos com o discurso adotado foram alcançados é a realização de estudos de públicos, questão abordada por Decarolis (2005):

Grande parte das experiências e investigações desenvolvidas durante os últimos anos no âmbito museal têm fortalecido a dimensão pedagógica do museu, sustentada em seu poder de convocação e comunicação. Como consequência, o público tem assumido um protagonismo inegável, deixando de ser um espectador passivo para converter-se em um ator relevante e hoje assistimos ao surgimento de um novo campo de investigação: *o estudo de públicos e suas condições de aprendizagem através do museu*. (DECAROLIS, 2005, p. 47; grifo do autor; tradução nossa).

Relacionado com o protagonismo assumido pelos públicos nos museus, está a importância da realização deste tipo de estudo para entender a o comportamento dos visitantes, o que contribui para o estabelecimento de estratégias institucionais, como é destacado no trecho a seguir:

Esses, entre outros estudos, têm contribuído para uma maior compreensão de como as experiências vividas durante as visitas a museus influenciam comportamentos cognitivos e afetivos. É importante destacar, ainda, que este tipo de estudo permite observar a importância de iniciativas institucionais, além de identificar demandas para futuras ações para melhoria da recepção do público. Estudos pontuais são extremamente úteis, pois apresentam retratos momentâneos que viabilizam avaliações e auxiliam em revisões de processos de trabalho. Entretanto, se atualizados em séries históricas, possibilitam compreender um quadro de possíveis mudanças, pois o acompanhamento longitudinal da percepção do visitante sobre a prática de visita a museus evidencia comportamentos e opiniões mais consistentes, inclusive, tendências (MANO, *et al.*, 2022, p. 3).

Com isso, os estudos de públicos mostram-se ferramentas essenciais para compreender algumas questões fundamentais como as colocadas por Decarolis (2005): o que fazem os visitantes quando estão nos museus? De que maneira os museus podem

criar impactos a longo prazo nos visitantes? Qual a natureza do aprendizado através do museu e de que maneira resulta pertinente sua missão?

A prática de visita a museus não resulta apenas de interesse ou desejo pessoal, mas sim uma relação que se constrói por diversos fatores, notadamente, o de caráter sociocultural (MANO¹⁰², *et al.*, 2022), e por conta disso, cada vez mais cresce o interesse por estudos de públicos. No entanto, os autores destacam como a estrutura deficitária da maioria dos museus brasileiros, em termos de profissionais disponíveis para se dedicarem a esse trabalho e o tempo para obtenção de resultados, afetam a realização dos estudos, que se configuram em muitos casos como estudos pontuais.

Esta realidade não é diferente no Museu Nacional, notadamente se for considerado o contexto pós-incêndio. A prática da realização de estudos de públicos no Museu Nacional era uma atividade realizada pela equipe da Seção de Assistência ao Ensino, mas com a mudança da Direção, no início de 2018, houve a criação do Grupo de Trabalho de Estudos de Públicos que, a partir deste momento, passaria a ser responsável pelo desenvolvimento, aplicação e análise das pesquisas. Esse grupo reunia membros de setores como Seção de Assistência ao Ensino, Seção de Museologia, Núcleo de Atendimento ao Público, Núcleo de Comunicação e Eventos e Coordenação de Extensão. No entanto, após o incêndio, as atividades do grupo foram interrompidas, o que impactou diretamente na exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”, na qual não foi realizada a aplicação de estudos de públicos devido ao acúmulo de atividades e as precárias condições de trabalho vivenciadas nos meses subsequentes ao sinistro.

A realização dos estudos de públicos teria possibilitado o registro e a análise das percepções dos diferentes públicos que visitaram a exposição, baseando-se em suas interpretações do discurso expositivo. Isso teria contribuído para que as equipes do MN tivessem elaborado, por exemplo, ações subsequentes de comunicação e educação ao entender as diferentes impressões dos públicos com relação ao desastre, as opiniões e expectativas com relação ao futuro do museu, notadamente sobre a reestruturação e reconstrução. Um exemplo concreto de um ponto que poderia ter sido avaliado são os efeitos da expografia nos visitantes, mais especificamente a cor das paredes das salas da exposição. Em algumas ocasiões pude visitar a exposição alguns dias de finais de semana com familiares e amigos; com isso pude ouvir comentários de visitantes enquanto

¹⁰² Sonia Mano é Doutora em Ciências pelo Instituto Oswaldo Cruz (IOC/Fiocruz). Docente do Mestrado em Divulgação da Ciência, Tecnologia e Saúde da Casa de Oswaldo Cruz (COC/Fiocruz). Pesquisadora do Núcleo de Estudos de Público e Avaliação em Museus (Museu da Vida/COC/Fundação Oswaldo Cruz) e do Observatório de Museus e Centros de Ciência & Tecnologia (OMCC&T).

conversavam - sem uma metodologia de coleta de informação. Algumas pessoas estavam tristes pelo que havia acontecido com o Museu Nacional, mas achavam positivo o trabalho que vinha sendo feito, no entanto, outros visitantes comentaram que o ambiente, muito por conta do verde escuro, trouxe uma atmosfera fúnebre à exposição, como se os objetos estivessem sendo velados e que o museu tivesse acabado, e com isso uma impressão pessimista quanto ao futuro do museu.

É importante ressaltar que as equipes do MN tinham consciência da importância da realização dos estudos de públicos na referida exposição, mas diante de tal cenário, não foi possível sua aplicação. Entretanto, ao longo do ano de 2019, conforme as equipes conseguiram se estruturar, foram aplicados questionários de estudos de públicos nas exposições de curta duração abertas até então: “Quando em tudo era gelo: novas descobertas no Continente Antártico”, “Santo Antônio de Sá: Primeira Vila do Recôncavo da Guanabara” e “Os Primeiros Brasileiros”; além da aplicação de questionários em eventos realizados na Quinta da Boa Vista, como no Aniversário de 201 anos do MN e no Festival Museu Nacional Vive. Os dados obtidos a partir das análises, contribuíram principalmente para o processo de desenvolvimento do Projeto de Museografia, Comunicação Visual e Acessibilidade Universal relativo às novas exposições de longa duração.

Ainda relacionado a importância dos públicos nos museus, Decarolis (2005) cita o modelo de visitante interativo proposto por Falk e Dierking, conceito relacionado à compreensão da experiência total do visitante, sendo necessário olhar para um processo dinâmico que ocorre na interseção de três contextos sobrepostos, cada um dos quais influencia na experiência de aprendizado de cada visitante:

1. O *contexto pessoal*, que inclui a experiência prévia do visitante, seus conhecimentos, inquietudes, motivações e interesses e as expectativas que, em maior ou menor grau, gera uma visita ao museu em cada um deles.
2. O *contexto social* ao qual pertence o visitante ou com quem entra em contato, incluindo o pessoal do museu ou outros visitantes. Uma vez que a aprendizagem nos museus é em sua maior parte uma atividade social, destaca-se a necessidade de investigar o contexto social.
3. O *contexto físico* se refere ao entorno do museu, a estrutura e ambientação do edifício, a disposição dos objetos, os tipos de exposição, cheiros, sons, perspectivas e serviços como banheiros, cafés e lojas (FALK e DIERKING apud DECAROLIS, 2005, p.48; grifo da autora; tradução nossa).

Relacionado este ponto, deve-se considerar que a exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive” não foi realizada no Museu Nacional, obviamente por conta do incêndio, ou seja, a mostra foi realizada em outro espaço cultural, um centro cultural

voltado para exposições de arte, situado em outra parte da cidade. É inegável que isso influencia no perfil dos públicos que visitaram a exposição. Além disso, estava ocorrendo no CCBB-RJ, simultaneamente, a exposição “*Pixar - 25 anos de animação*”, que atraiu grande fluxo de público, especialmente famílias, o que acabou por impactar os números de visitação da mostra do MN e, conseqüentemente, o perfil do público visitante. Nesse sentido, o contexto físico levou à exposição visitantes de outros contextos sociais e, com isso outros contextos pessoais, em partes diferentes daqueles que, por exemplo, frequentavam a Quinta da Boa Vista - principalmente aos finais de semanas, associando a visita ao museu com as atividades existentes no parque, como passeios de trenzinho e pedalinho, piqueniques, uso dos brinquedos, as atividades educativas, eventos culturais e visitas ao antigo zoológico.

Scheiner (2005) coloca a importância da experiência individual dos visitantes, com uma percepção e interpretação particular, assim como entender as trocas simbólicas entre museu e visitante podem ser diretas e lógicas, mas funciona especialmente bem quando realizadas de forma sutil, fazendo uso da memória e de inteligência emocional. A interpretação envolve o espaço e o tempo, como afirma Cury (2005):

Percorrer a exposição é apropriar-se do espaço e do tempo. Ao apropriar-se do espaço o público cria uma trajetória própria (circuito), e a apropriação do tempo se expressa no ritmo de visitação. As formas de apropriação desses dois elementos são de livre vontade do público. Esses dois elementos são constitutivos da exposição e da interpretação e são essenciais para a narrativa discursiva-expositiva apresentada ao público para discussão (CURY, 2005, p. 119; tradução nossa).

A interpretação também está associada aos vários elementos apresentados ao longo deste trabalho, como a história do Museu Nacional, suas coleções, suas antigas exposições, o incêndio, o Resgate, tudo isso implica em camadas de informação que refletem diretamente na exposição “*Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive*” e na interpretação por parte dos públicos, como coloca Scheiner (2005):

Lembremos que os museus se comunicam com a sociedade não apenas por meio de exposições: sua própria existência, sua forma física (revelação absoluta do modelo conceitual de cada museu), a relações espaciais que desenvolvem, os tipos de coleções que recebem, as atividades e programas que realizam, tudo faz parte de um complexo e constante movimento interpretativo/narrativo, baseado na herança e identidades (SCHEINER, 2005, p.98).

Além disso, não podemos deixar de levar em conta o caráter emocional do patrimônio como também ressalta Scheiner (2005), repletos de memórias pessoais e

coletivas por parte dos visitantes. Para muitas pessoas, observar objetos, que de alguma forma fizeram parte de suas vidas, transformados por conta do fogo é algo que impacta emocionalmente. Abordar o tema do incêndio e trazer objetos resgatados em uma exposição é uma ação necessária para falar sobre a situação do museu após o desastre, prestar contas do trabalho que vinha sendo realizado, mas é uma questão que exige sensibilidade por parte da curadoria ao levar em conta às mais variadas emoções que tal temática poderia causar nos visitantes; podemos relacionar tal ponto com o trecho a seguir:

Vamos recordar que as representações de identidade e património têm um carácter emocional, impregnado pelos traços simbólicos da memória pessoal e coletiva, que interferem permanentemente em nossas formas de ver, selecionar, reter e interpretar os fatos. Tratado como signos, identidades e patrimônios são objeto constante de inúmeras narrativas, muitas das quais elaborado por museus (SCHEINER, 2005, p.98).

Colodo tais pontos, é importante dizer que analisar a mostra “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive” não implica em retirar de nenhuma forma os méritos da exposição, que tem inúmeros pontos positivos: a demonstração de resistência e resiliência do corpo social do MN ao continuar os trabalhos e ao se envolver em um projeto que trazia como tema um desastre ainda muito recente e extremamente sensível; a exposição da instituição à inúmeras críticas, mas ao mesmo tempo à solidariedade de diferentes segmentos da sociedade; a materialização do espírito da Campanha “Museu Nacional Vive” que imbuíu as equipes do museu; o desejo de comunicar e dialogar com os públicos, expor objetos resgatados, questão que envolvia inúmeros desafios relacionados à conservação. Mesmo diante de tal realidade, a instituição acreditou no projeto da exposição inspirada pelo desejo de reestruturação e reconstrução, e o realizou da melhor forma possível naquele momento diante de tantos desafios.

3.1.4 Fase IV - Desmontagem

A **desmontagem** da exposição foi organizada baseada na coordenação do trabalho das diferentes equipes do Museu Nacional, da EXST, do CCBB-RJ e da transportadora *Metropolitan Transports S.A*, seguindo o mesmo padrão de planejamento do processo de montagem; novamente uma das maiores preocupações era a conservação dos acervos que foram expostos. Segundo Machado (2019), no dia 29/04/2019, a desmontagem da exposição começou na parte da noite com a operação de retirada do Meteorito Santa Luzia do hall de entrada do CCBB-RJ; o meteorito foi içado pelo guincho do caminhão para que fosse levado de volta ao museu.

No dia 30/04/2019, terça-feira, o CCBB-RJ estava fechado ao público, começou a preparação para a embalagem dos acervos nas salas C e D. A equipe da Seção de Museologia acompanhou os trabalhos juntamente com os responsáveis das diferentes coleções do MN, organizados por meio de uma escala que orientava a embalagem dos objetos de acordo com as coleções dos setores e departamentos do museu. Após a retirada das cúpulas, as peças tiveram seu estado de conservação verificado juntamente com a conferência dos laudos técnicos por parte dos profissionais do MN e, em seguida, começou-se a embalar e acondicionar os objetos nas caixas, que depois foram lacradas e identificadas.

Ao final deste dia, as caixas com os acervos foram levadas para o prédio da Biblioteca, na área do Horto Botânico. No dia 02/05/2019 começou o processo de desembalagem; a equipe da transportadora buscou as caixas com os objetos resgatados e as levou para a área do Resgate; as caixas com os objetos não atingidos pelo fogo foram distribuídas pelos prédios dos respectivos setores e departamentos no Horto Botânico. Os museólogos acompanharam a desembalagem de todas as peças junto aos respectivos responsáveis por cada uma das coleções, avaliando novamente o estado de conservação dos itens juntamente com a verificação dos laudos técnicos.

3.1.5 Fase V - Avaliação

Segundo Cury (2005 a), a **avaliação** museológica é uma linha de pesquisa em museologia ampla o suficiente para abordar todos os aspectos do cotidiano museal. Cury (2005 c) coloca que a avaliação é uma postura institucional que busca o aperfeiçoamento e o domínio do ofício dos profissionais de museus, uma ferramenta para aprofundar a compreensão do trabalho desenvolvido, é um meio de refinamento profissional e institucional seja dos processos de trabalho, seja dos produtos idealizados e concretizados.

No que diz respeito da avaliação voltada para a comunicação em museus, Cury (2005 c) afirma que existem aspectos específicos que devem ser considerados: o primeiro é relativo à equipe, como é composta, como se organiza, planeja suas atividades, gerencia os recursos materiais, interage com a instituição e como concebe e monta exposições; o segundo aspecto diz respeito ao público, qual é a sua experiência com determinado tema, como interage com a exposição, o que aprende e como aprende. Com isso, a autora também coloca que a avaliação é uma postura institucional, uma ferramenta para aprofundar e compreender os trabalhos desenvolvidos, no caso específico das exposições abertas ao público, avaliar o planejamento, a concepção e a montagem; ou seja, funciona

como uma (re)orientação permanente dos procedimentos ao implementar processos de comunicação em museus, podendo assim rever, corrigir, aprofundar e ampliar a prática e o pensar.

Cury (2005 a) ao analisar aspectos descritos por diferentes autores (Gottesdiener, 1997; Munley, 1987; Bitgood et al., 1997; Screven, 1990; Belcher, 1991) propõe os seguintes tipos de avaliação:

- 1) Avaliação preliminar ou conceitual: ocorre na fase de planejamento, mais especificamente no momento das primeiras formulações e na definição do conteúdo da exposição. Determina conhecimento, conceitos, interesses, atitudes e preferências do público. Por avaliar idéias, é também conhecida como avaliação de conceito.
- 2) Avaliação formativa: ocorre durante a fase inicial de desenvolvimento do desenho da exposição e corresponde ao exame de propostas de recursos expográficos por meio de protótipos e simulação.
- 3) Avaliação corretiva: provoca modificações quase que imediatas à percepção de aspectos não satisfatórios da exposição.
- 4) Avaliação somativa: avalia a interação entre a exposição e o público, a partir do modelo museológico de comunicação proposto. Colabora para a formulação de teorias sobre como o público aprende e interage mediante determinada proposta.
- 5) Avaliação técnica ou apreciação crítica: é promovida e realizada pela equipe responsável pela exposição. Levanta questões técnicas não satisfatórias e o mérito do desenho da exposição. Convidados externos podem colaborar neste tipo de análise, ampliando os referenciais críticos. São avaliados os elementos expográficos do projeto e a exposição instalada.
- 6) Avaliação do processo: é promovida pela equipe responsável pelo desenvolvimento de determinado processo de concepção e/ou execução de exposição e visa ao refinamento das metodologias e técnicas de trabalho e de planejamento (CURY, 2005a, p.373).

Além disso, Cury (2005 c) propõe que estes seis tipos de avaliação sejam desenvolvidas por meio da autoavaliação, da pesquisa de recepção de público e da avaliação externa. Segundo a autora, a autoavaliação é a capacidade de autocrítica e renovação da equipe, seja reconhecendo limites, (re)dimensionando e/ou (re)descobrimo potencialidades, como um processo de autoaprendizagem; a pesquisa de recepção de público consiste na constatação do alcance ou não de objetivos e, ainda, na forma como o público interage com a exposição, interpretando o seu discurso; a avaliação externa é aquela desenvolvida por pessoas de fora da instituição, mas é a equipe interna do museu que deve propor tal avaliação com base na sua vontade de dominar processos e transformar a realidade, sendo assim um importante elemento de comparação. Com isso, a

autora defende que a avaliação é um processo global, tanto do processo de desenvolvimento de uma exposição quanto para tantas outras atividades realizadas em um museu, e ainda afirma:

Avaliar é desvelar a realidade, aprimorar ações, promover atitudes e posturas, atribuir valores. E por promover a transformação que se processa a partir da vontade institucional é entendida como a 'cultura da avaliação', que permeia a tomada de decisão em todos os níveis do trabalho em museu. Promove a reflexão sobre os dados de fato em comparação com a realidade desejada, os resultados e as intenções. Promove um juízo de valores a partir da aproximação entre o fato – o referido – e o ideal – o referente (CURY, 2005a, p.372).

No que diz respeito à exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”, pode se considerar o processo de avaliação deficitário, muito por conta do contexto do pós-incêndio e principalmente pelo tempo extremamente exíguo para o desenvolvimento da exposição. Era inviável realizar as avaliações preliminar/ conceitual e formativa porque no momento da concepção da exposição, buscou-se desenvolver o conceito da forma mais breve possível para que as equipes envolvidas pudessem começar os trabalhos ligados ao planejamento e produção da exposição, incluindo a seleção do acervo e a produção do conteúdo. A avaliação corretiva também não foi realizada devido ao fato da equipe do MN, após a inauguração da mostra, estar envolvida em outras atividades consideradas essenciais naquele momento, assim nenhuma ação de correção foi feita; mas foram feitas atividades relativas à conservação do acervo, como o monitoramento dos níveis de umidade relativa do ar e temperatura, e de manutenção do espaço expositivo.

A avaliação somativa, talvez a mais importante naquele momento em âmbito institucional, também não foi feita devido ao Grupo de Trabalho de Estudos de Públicos do MN no momento da realização da exposição ainda não ter retomado suas atividades; caso tivesse sido possível, este tipo de avaliação poderia ter sido implementada por meio da pesquisa de recepção de público para que os profissionais do MN pudessem confirmar o alcance ou não dos objetivos, entender como os públicos interagiram com a exposição e como interpretaram o discurso expositivo, e consequentemente analisar os visitantes puderam entender da situação do museu após o incêndio, se compreenderam o porquê e como estava sendo feito o trabalho do resgate de acervos, se saíram da exposição com uma visão otimista ou pessimista com relação ao futuro do Museu Nacional.

De acordo com Scheiner (2006 a), a fase de avaliação é absolutamente necessária e fundamental do ponto de vista institucional e administrativo, por isso a autora afirma ser essencial a elaboração de um relatório, documento que pode estar relacionado às

avaliações técnica/ apreciação crítica e do processo. Como a Seção de Museologia é o setor responsável pelas exposições do MN, os museólogos ficaram encarregados de fazer o relatório da exposição; a produção deste documento destaca, para além do processo avaliativo, o papel de importância da documentação ligada às exposições como uma ação de preservação da informação e que poderá contribuir diretamente na construção da memória institucional, no desenvolvimento de pesquisas, na elaboração de publicações e na curadoria de outras exposições. E por que não considerar esta dissertação como uma forma de contribuição para o processo de avaliação da exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”, levando em consideração que o autor deste trabalho, enquanto museólogo do MN, participou diretamente do processo de desenvolvimento da exposição e pode contribuir o processo avaliativo da mesma.

3.2. A exposição de objetos resgatados após o incêndio: ressignificação e novas potencialidades

Pode-se dividir os objetos que compuseram a exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive” em dois grupos: aqueles que não foram atingidos pelo incêndio e aqueles que foram queimados e depois resgatados.

Como foi visto anteriormente, a escolha de expor objetos não atingidos pelo incêndio buscava reforçar que nem todos os acervos do Museu Nacional haviam sido atingidos pelo incêndio. Além do valor científico, tornaram-se ainda mais relevantes por serem remanescentes das coleções existentes no museu antes do desastre e são prova da importância da implantação completa do Projeto de Revitalização do Museu Nacional proposto pela instituição, que acabou não sendo realizado de forma completa, mas devido às metas concretizadas, pouparam-se inúmeras coleções da destruição, reafirmando o papel de relevância da preservação patrimonial.

No entanto, cabe refletir mais especificamente sobre a exposição de objetos resgatados após um desastre de tal magnitude. Por mais que tenhamos visto que incêndios em instituições culturais brasileiras não sejam fatos raros de acontecer, não é todos os dias que um museu é destruído por completo por causa de um incêndio, ainda mais nas proporções ocorridas no Museu Nacional. Ao observar as imagens do fogo consumindo todo o Palácio de São Cristóvão, era difícil imaginar que algo em seu interior pudesse ter resistido ao poder das chamas; no entanto, um número considerável de objetivos resistiram e foram resgatados.

Muitos podem se perguntar: por que resgatar objetos dos escombros? Como colocado no segundo capítulo, no dia 03 de setembro de 2018, dia seguinte ao incêndio, trabalhadores do Museu Nacional adentraram o Palácio na tentativa de encontrar objetos e materiais que pudessem ter sobrevivido ao fogo. Conforme vasculhavam os escombros, percebiam que nem tudo havia sido destruído e, a partir disso, foi organizada uma equipe e planejada uma estratégia de trabalho para iniciar o resgate. Os objetos continuavam a existir, mesmo que transformados, tenham sido queimados, fragmentados, fundidos, com mudança de pigmentação, ou até mesmo com alteração físico-química, mas ainda assim continuavam a existir e a serem bens patrimonializados e musealizados. Resgatar era um ato de preservação do patrimônio que havia sobrevivido, mesmo que não estivesse intacto ou em estado íntegro.

Se por um lado, por mais que muitos destes acervos tenham perdido o valor para o desenvolvimento de pesquisas às quais eram objeto de estudo antes do incêndio, a partir desse momento ganharam novo valor e, conseqüentemente, novas potencialidades. Nesse sentido, pode-se relacionar com Brulon Soares (2015), quando afirma que o objeto olhado é continuamente prisioneiro das palavras que o descrevem ou que o interpretam, constituindo simultaneamente documento de si mesmo e devir¹⁰³, ou seja, falar em objeto-devir significa fazer referência não mais ao objeto em si, mas às relações que configuram sua existência social. O objeto de museu é devir, sua história não termina quando é incorporado ao contexto museal, não podendo ser cristalizado. Brulon Soares (2015) analisa a significação do objeto a partir da perspectiva biográfica adotada por Bonnot (2004), conforme o trecho a seguir:

Segundo o autor [Bonnot], mais do que o objeto em si mesmo, é evidentemente o seu estatuto social e simbólico e a interpretação de seus manipuladores que se enriquecem e se adicionam às representações das quais ele foi suporte a partir da sua produção física. Nessa abordagem dos objetos que entram para a cadeia patrimonial é impossível pensar em cristalização ao se evidenciar o caráter processual dessas significações, e a ilusão do objeto como entidade fixa. Pensar os objetos de museu em função de suas biografias implica considerar que cada objeto é dotado de um estatuto social que varia de acordo com as etapas de sua existência biográfica e que ele nunca será em si “a coisa ela mesma” que se apresenta ao observador fora de todo sistema de representação (BRULON SOARES, 2015, p.34).

“O objeto nunca será a coisa ela mesma”, tal frase nos leva a refletir que de fato o patrimônio é uma cadeia processual, a musealização é processual, as significações são

¹⁰³ A noção de devir, na concepção disseminada por Deleuze e Guattari (2009) apud Brulon Soares (2015), se refere às relações estabelecidas entre subjetivações, totalizações, ou unificações que são produzidas a partir de multiplicidades.

processuais. De acordo com essa perspectiva, os objetos resgatados não perderam seu *status* de objeto de museu, ou seja, não perderam sua musealidade, mas tiveram uma nova camada de significação agregada ao seu âmbito informacional, porque a eles passou a ser atribuída a qualidade de testemunhos que resistiram ao incêndio; dentre os milhões de itens perdidos e que não puderam ser recuperados, alguns milhares de objetos sobreviveram, foram resgatados e continuam a ser acervos do Museu Nacional, documentos de tal fato histórico. Mensch (1987) apresenta a seguinte definição para objeto museológico:

um objeto museológico pode ser definido como um objeto de museu, por ser seleccionado pelas suas qualidades ("musealidade"), variando de acordo com os desenvolvimentos específicos das várias especializações (história, antropologia, arqueologia, etc.), como também voltados para o desenvolvimento da comunidade." (MENSCH APUD NASCIMENTO, 1994, p.8).

O objeto museológico pode representar, ou seja, (re)apresentar uma parte da realidade, objeto este que quando passa a integrar o ambiente museal por meio da musealização, possui uma série de informações relativas às suas funções e usos anteriores, assim como informações ligadas a sua musealidade, ou seja, informações que justificam este objeto pertencer à categoria dos semióforos, que segundo Pomian (1984) são *objectos* que não têm utilidade, no sentido que acaba de ser precisado, mas que representam o invisível, são dotados de um significado; não sendo manipulados, mas expostos ao olhar, não sofrem usura.

No caso de muitos objetos pertencentes às coleções do Museu Nacional, por mais que muitos sejam utilizados no desenvolvimento de pesquisas, estão fora do circuito comercial e não sofrem de fato usura; estão no campo simbólico (Bourdieu, 1992) e seu significado é ligado ao valor que possui para a ciência, o que está ligado diretamente ao aspecto informacional, como coloca Ana Lucia Castro¹⁰⁴ (2009), ao explicar que um dos teóricos da museologia que formaliza o conceito de informação associado ao museu é Maroevic, quando ele considera a musealidade - a propriedade do objeto como documento ou valor documentário - foco específico da pesquisa na museologia; ainda destaca que para Maroevic a museologia lida com o estudo sistemático dos processo de emissão de informação, contida na estrutura material da museália.

¹⁰⁴ Ana Lucia Castro possui graduação em Museologia (1971) no Museu Histórico Nacional com Habilitação em Museus Artísticos; Mestrado e Doutorado em Ciência da Informação, pela UFRJ/ Escola de Comunicação (1995 e 2002). Foi docente no Curso de Graduação em Museologia e no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, PPG-PMUS - UNIRIO/MAST.

Os objetos têm associados a si informações intrínsecas e extrínsecas, que para a abordagem museológica, precisam ser identificadas. Pode-se considerar que as informações intrínsecas são as deduzidas do próprio objeto, através da análise de sua estrutura física, como por exemplo, cor, material, peso e medidas. Já as informações extrínsecas, são as informações que podem ser obtidas de outras fontes que não o objeto, que são as informações contextuais e históricas, que geralmente são obtidas em fontes bibliográficas ou documentais. Estas categorias da informação são divididas por Mensch (apud FERREZ, 1994) em três aspectos básicos:

- Propriedades físicas dos objetos (descrição física): Composição material; Construção técnica; Morfologia, subdividida em forma espacial, dimensões, estrutura da superfície, cor, padrões de cor/imagens, texto, se existente.
- Função e significado (interpretação): significado principal que se subdivide em significado da função e significado expressivo (valor emocional). O significado secundário se subdivide em significado simbólico e significado metafísico.
- História: Gênese ligada ao processo de criação no qual ideia e matéria-prima se transformam num objeto; o uso ligado ao uso inicial, geralmente de acordo com as intenções do criador/fabricante e depois a reutilização; deterioração, ou marcas do tempo por fatores endógenos e/ou fatores exógenos; conservação, restauração.

O trabalho de resgate, para além de preservar a dimensão física dos objetos, também busca preservar a dimensão informacional - algo que nem sempre é possível - ao associar a tal processo - triagem, peneiras, fotografia, higienização e acondicionamento - à pesquisa, com a investigação das informações relacionadas aos objetos antes de terem sido queimados, mas nesta pesquisa também são consideradas as novas informações a eles associadas, como as novas características físicas, novos significados e acontecimentos da sua história no contexto museal - neste caso, especificamente, deterioração causada por fator exógeno. Ao preservar os objetos tanto em sua dimensão física quanto em sua dimensão informacional, há continuidade do processo de musealização. Não podemos deixar de levar em conta que o Museu também faz parte de um sistema que controla a produção de significação, como colocado por Nilson Moraes¹⁰⁵ (2010):

¹⁰⁵ Nilson Alves de Moraes possui graduação em Ciências Sociais pela UFRJ (1975), mestrado em Sociologia e Antropologia pela UFRJ (1983) e doutorado em Ciências Sociais pela PUC de São Paulo (1997). Atualmente é Professor Titular da UNIRIO, desenvolveu atividades de Pós-Doutoramento no CESLA/UV e no NUCLEAS/UERJ. Tem experiência na área de Sociologia, com ênfase em Sociologia, atuando principalmente nos seguintes temas: comunicação, memória social, museologia, análise do discurso e cultura. Professor Emérito da UNIRIO.

O Museu, como instituição, se constitui como lugar legítimo de construção, exposição e reflexão do mundo, das relações entre os objetos e formas simbólicas, atribuindo significado comum e organizando relações sociais e simbólicas. O Museu faz parte de um sistema social que estabelece, institui e regula o processo de produção de sentidos e conceitos (MORAES, 2010, p.13).

Com isso, conforme afirma Brulon Soares (2015), os museus são agentes responsáveis por construir os significados sobre os objetos, a partir de apropriações específicas da realidade e dos diferentes modos de enquadramento operados por seus atores. Nessa construção de significação podemos dizer que a atribuição da musealidade é um valor atribuído, que pode mudar no tempo e no espaço de acordo com pensamentos e valores culturais, como destacado a seguir:

fenômeno, identificável por meio de uma relação muito especial entre humano, o espaço, o tempo e a memória, relação esta a que denominaremos 'musealidade'. A musealidade é um valor atribuído a certas 'dobras' do Real, a partir da percepção dos diferentes grupos humanos sobre a relação que estabelecem com o espaço, o tempo e a memória, em sintonia com os sistemas de pensamento e os valores de suas próprias culturas. E, portanto, a percepção (e o conceito) de musealidade poderá mudar, no tempo e no espaço, de acordo com os sistemas de pensamento das diferentes sociedades, em seu processo evolutivo. Assim, o que cada sociedade percebe e define como 'Museu' poderá também mudar, no tempo e no espaço (SCHEINER, 2012, p.18).

Essa construção de valores por parte do Museu tem como parte essencial do processo de mediação, que de acordo com a publicação organizada por Desvallées e Mairesse (2013) é:

[...] essencialmente toda uma gama de intervenções realizadas no contexto museal, com o fim de estabelecer certos pontos de contato entre aquilo que é exposto (ao olhar) e os significados que estes objetos e sítios podem portar (o conhecimento). A mediação busca, de certo modo, favorecer o compartilhamento de experiências vividas entre os visitantes na sociabilidade da visita, e o aparecimento de referências comuns. Trata-se, então, de uma estratégia de comunicação com caráter educativo, que mobiliza as técnicas diversas em torno das coleções expostas, para fornecer aos visitantes os meios de melhor compreender certas dimensões das coleções e de compartilhar as apropriações feitas (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p.53).

Ainda relacionado à mediação, Raymond Montpetit¹⁰⁶ (2011) diz que existem quatro elementos ligados a este processo: o museu como instituição de patrimônio; a exposição como dispositivo semiótico espacial; ações variadas que são associadas à exposição para complementar a experiência do visitante; e o visitante, por conta de suas atividades de apropriação do que é exposto, em uma experiência que lhe é própria. Com isso, segundo o mesmo autor, o museu é um mediador entre públicos visitantes e os patrimônios.

Como mencionado, as exposições têm papel essencial nesta mediação, ou seja, a linguagem dos museus e os discursos que se materializam nas exposições funcionam como mediação produtora de sentidos, atrelada aos estudos da semiótica e de seus sistemas de significação, como coloca Uzeda (2018). Consequentemente, segundo Cury (2006) a retórica em exposição depende de objetos particulares presentes no acervo da instituição, porquanto a presença ou a ausência de certos objetos amplia ou limita a potencialidade da retórica. Nessa questão, o espaço tem grande relevância:

A compreensão da importância representada pelo espaço relativo é essencial quando o assunto envolve exposições museológicas. É no espaço finito e relacional das galerias de exposição que as ideias se materializarão e as coleções serão interpretadas pelos visitantes em suas circunstancialidades, exógenas e intrínsecas. As características concretas, sensíveis e imaginárias que formatarão esse “lugar” exercerão forte influência sobre a percepção do observador. A afirmação de que as exposições ocorrem em um determinado espaço pode parecer óbvia, mas é fundamental que se tenha tal discernimento para que se seja possível operar com ele, reconhecendo sua presença – ausente de materialidade física, mas repleta de potencialidades [...] (UZEDA, 2018, p.66).

Além disso, no processo expositivo, Cury (2006) considera que o espaço é transformado em lugar de significação, sentidos, percepção, imaginação; com isso assumirá, enquanto for elemento expográfico, um papel relevante nas mediações culturais que o museu assume como suas, ou seja, trabalhar o espaço é trabalhar a sua materialidade e tridimensionalidade com vistas à apropriação do visitante. A autora ainda acrescenta:

Uma exposição é uma linguagem que se estrutura no espaço, e uma vez que a linguagem existe o espaço torna-se ambiência, que é mais do que espaço e mais do que ambiente. De fato, todo o processo se orienta para a construção de uma ambiência, ou melhor, um espaço ocupado e possuidor de particularidades que envolvem o público fisicamente, afetivamente e temporalmente. As particularidades da ambiência são os recursos

¹⁰⁶ Raymond Montpetit é museólogo, historiador da arte e da cultura. É professor emérito (desde 2014) no departamento de história da arte da UQAM. Possui reconhecida experiência em museologia e patrimônio - conservação, proteção, coleção, interpretação, desenvolvimento, viabilidade, exposição, avaliação.

expográficos que no conjunto possuem os atributos inerentes à significação. É na ambiência que o público circula e se apropria da retórica discursiva e onde faz as suas reelaborações. É aí, também, que se inicia a negociação (CURY, 2006, p.103).

Cury (2006) continua a abordar a questão do espaço relacionado a negociação com os públicos, visto que cada visitante terá sua própria experiência baseado no contexto pessoal, social e físico e conseqüentemente, sua própria interpretação e elaboração de significações:

Mapear o espaço é fazer escolhas, conexões, e construir a sua própria experiência, que significa refazer todo o processo desenvolvido pelos idealizadores da exposição, agora com os seus próprios referenciais - é um refazer e uma recriação. O estímulo físico colabora para que o visitante possa elaborar as suas próprias versões sobre aquilo que está apresentado e suas próprias significações. (CURY, 2006, p.107).

No espaço físico - de acordo com o objeto de estudo deste trabalho - será construída a exposição, que segundo Desvallées e Mairesse (2013), pode ser entendida como o conjunto de coisas expostas, compreendendo tanto as *musealia*, objetos de museu ou “objetos autênticos”, quanto os substitutos (moldes, réplicas, cópias, fotos, etc.), o material expográfico acessório (os suportes de apresentação, como as vitrines ou as divisórias do espaço), os suportes de informação (os textos, os filmes ou os multimídias) e a sinalização utilitária, funcionando, assim, como um sistema de comunicação particular. Neste conjunto de coisas expostas, conforme mencionado, está o objeto que:

[...] ao entrar na exposição, muda de estatuto e torna-se o elemento de um conjunto, o componente de uma encenação. Em outras palavras: não sendo mais um objeto pertencente ao mundo da prática, ele é agora em diante um objeto do mundo da linguagem. Seu estatuto e seu significado serão portanto definidos pelas relações que ele estabelecerá com os demais objetos da exposição (GOB; DROUGUET, 2019, p.159).

Gob¹⁰⁷ e Drouguet (2019) também afirmam que a seleção dos objetos deve levar em conta vários critérios como sua pertinência em relação ao discurso da exposição, sua inserção nas temáticas abordadas, seu valor documental e sua exemplaridade, sua qualidade estética, sua importância histórica, as condições de conservação e sua disponibilidade. Estes critérios foram levados em consideração para a seleção dos itens que compuseram a exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”, ou seja, os

¹⁰⁷ André Gob é museólogo e pré-historiador belga, professor de museologia na Universidade de Liège, Bélgica. A sua principal área de investigação diz respeito ao estudo dos museus, sendo membro do ICOM.

objetos resgatados estavam diretamente relacionados à temática da exposição, e aqueles que não foram atingidos pelo incêndio, indiretamente também se relacionavam ao discurso adotado pela exposição. Levou-se em conta a importância histórica destes itens, tanto de sua história anterior ao sinistro quanto pelo valor documental das peças como testemunhos do momento em que o museu foi atingido pelo incêndio. Em alguns casos, a qualidade estética determinaria as escolhas feitas nos dois grupos de acervos, sendo que no caso dos objetos resgatados, foram levadas em consideração as transformações causadas pelo fogo, assim como as questões de conservação que nesta situação era um fator crucial para orientar a seleção dos objetos por parte da curadoria.

Esses objetos em conjunto terão seus significados estabelecidos pela relação com os outros elementos deste conjunto. Nesse sentido, Alberti¹⁰⁸ (2005) coloca que a ideia de biografia do objeto fornece um gancho narrativo atraente quando bem usado, havendo uma série de pontos adicionais que podem ser obtidos a partir de tal abordagem e que são particularmente relevantes para os historiadores da ciência. Ao relacionar parte da construção de sentidos com a biografia dos objetos apresentados na exposição, pode-se retomar o caso de alguns objetos que estavam presentes na mostra e propor algumas reflexões.

Começamos pelo meteorito Santa Luzia, que por seu valor científico estava exposto na exposição de longa duração “Meteoritos - da Gênese ao Apocalipse”; o meteorito foi associado ao sentimento de resistência por parte dos trabalhadores do Museu Nacional e, de certo modo, ligado ao nome da exposição que estava inserido anteriormente. Este item foi testemunho de uma situação, considerada por muitos, apocalíptica no caso do MN, que poderia ter sido o seu fim, entretanto, teria sido possível associar este objeto a outra palavra que compunha o título da exposição: gênese - ou a nova gênese do Museu Nacional, ligada ao sentido simbólico do renascimento, que traduzido em termos práticos, refere-se ao processo de reestruturação e reconstrução.

A ametista que foi transformada em citrino é um dos símbolos das transformações sofridas pelos acervos por conta da exposição às altas temperaturas das chamas. Já ao fóssil de samambaia, descoberto por conta da rocha ter se partido, atribuí-se o significado das novas pesquisas ligadas às novas potencialidades dos acervos resgatados - representando algo que, em um primeiro momento, poderia ser considerado como perdido, mas que, a partir de um olhar mais criterioso, pode tornar-se objeto de novos estudos em diferentes áreas do conhecimento.

¹⁰⁸ Samuel J. M. M. Alberti é Diretor de Coleções nos Museus Nacionais da Escócia e anteriormente trabalhou no Museu de *Manchester* e no *Royal College of Surgeons of England*.

Objetos afro-brasileiros que estavam na exposição de longa duração "Kumbukumbu: África, memória e patrimônio", são objetos que têm sua história ligada às culturas afro-brasileiras e que foram incorporados às coleções do Museu Nacional em um contexto de perseguição. Antes de passarem para a guarda do museu, essas peças haviam sido apreendidas pela Polícia da Corte no final do século XIX, no Rio de Janeiro, e estavam sob sua tutela. São objetos aos quais foram atribuídos várias camadas de significação relacionadas a valores cultural, histórico, científico, mas sobretudo de resistência, tanto pela perseguição das culturas afro-brasileiras ao longo da história do Brasil, mas também por terem resistido ao fogo e continuarem (re)existindo, sendo assim (re)apresentados aos públicos na exposição. Além disso, podem significar a continuidade de uma abordagem decolonial a qual, especialmente os etnólogos da instituição, vem buscando adotar nas últimas décadas.

Outro caso de transformação foi da viga de metal exposta que, se antes era um dos elementos estruturais do Palácio que não podia ser visto, a partir do incêndio, com o desabamento dos pavimentos em algumas áreas do edifício, muitas vigas ficaram aparentes e acabaram por ser consideradas como testemunhos ao incêndio; no caso da viga exposta na mostra, esta poderá vir a ser musealizada como objeto documento de um fato histórico marcante na trajetória do Museu Nacional e do Palácio de São Cristóvão, além de servir como objeto de estudo, como, por exemplo, na compreensão das técnicas de construção que foram utilizadas no prédio. Hernández (2006) considera que para além dos valores racionais ligados ao patrimônio não podemos perder de vista os sentimentos ligados a ele:

[...] o patrimônio está aí como uma realidade que necessita ser dita e narrada, aderindo não tanto a uma classificação tipológica do bens culturais que o integram, mas aos processos de construção simbólica que lhe conferem significado próprio e razão de ser as coisas que formam parte do cotidiano. Nesse aspecto, podemos dizer que as coisas, os objetos e os documentos nada mais são do que o lugar onde se materializam as ideias que pretendemos apresentar. Mas, além disso, não devemos esquecer que o patrimônio não é apenas fruto da racionalidade do ser humano, mas também dos sentimentos, dos afetos, dos sentidos e dos valores que são o que sustentam sua existência (HERNÁNDEZ, 2006, 304; tradução nossa).

Além disso, todos os exemplos mencionados anteriormente refletem a potencialidade de expor este objetos, como ressalta Scheiner (2006):

Sabemos que é impossível à linguagem representar todas as noções que um objeto referido desperta na mente, o que gera uma desproporção entre a palavra, o signo e a coisa referida: as palavras dirão sempre menos do que cada coisa significa. Já os objetos (coisas materiais), quando se fazem presentes no discurso, se desvelarão ao observador em sua espetacular complexidade, apresentando, *'sob a forma de experiência, mais*

propriedades e relações do que poderiam ser escolhidas e valorizadas por qualquer signo'. Reconhecemos, assim, uma inegável vantagem da linguagem museológica, quando esta se constrói sobre objetos materiais musealizados: a força simbólica desses objetos como elementos de presentificação (SCHEINER, 2006 b, p.55).

Por mais que os objetos tenham força simbólica, eles não agem por si próprios, sendo as pessoas que lhes atribuem significado, como afirma Alberti (2005):

Ao selecionar “vidas” de objetos particulares ao ver a história do colecionismo e museus a partir de suas perspectivas, no entanto, não atribuo muito poder às coisas em si. Fazer isso seria diminuir a ação dos humanos na história - coisas não agem em seu próprio favor, mas, a cultura material foi posta em prática. Pessoas imbuíram coisas com calor e significado, manipulando e contestando seu significado ao longo do tempo. Objetos estimulavam, mudavam e agiam como meio para relações, mas ainda assim, inanimados. Nós estamos olhando a partir do ponto de vista do objeto, mas estamos para pessoas (especialmente suas práticas e instituições). Ao longo de suas vidas, aos objetos de museu foram atribuídos significados e valores variados: colecionadores, curadores e públicos encaram os objetos de maneiras muito diferentes (ALBERTI, 2005, p.561; tradução nossa).

Podemos relacionar tal trecho com o pensamento de Cury (2006), ao defender a ideia de que o público é sujeito ao realizar a significação, porque conceitualiza os objetos, gerencia o tempo passado-presente-futuro, articula memória e identidade, apropria-se da ambiência e do discurso da exposição, reconstrói a retórica e a narrativa, discerne sobre realidade e ilusão, vive a afetividade, elabora e reelabora, ressignifica, negocia e argumenta. A autora ainda coloca:

Ao admitir que há um sujeito, muitos outros aparecem. Como já dissemos, somos sujeitos porque ressignificamos e não somos sujeitos sozinhos. Somos, então, todos sujeitos. São sujeitos do processo de comunicação museológica o criador e os usuários dos objetos e os agentes da musealização - o coletor, o pesquisador, o conservador, o documentalista, o museólogo, o educador e, não finalmente, o público. Fazemos notar que o público, nesta perspectiva, é agente do processo de musealização, pois sendo um ciclo de ações (e não uma sequência linear), o processo se fecha (sem se completar) na recepção (CURY, 2006, p.205).

Cury (2005 d) afirma que a exposição e o discurso expositivo devem estar organizados de tal forma de modo a possibilitar ao público a leitura do que está sendo exposto e que, ao final da visita, o público possa ter um conjunto de informações articuladas. Essa articulação estão ligadas a três elementos destacados pela autora:

[...] a leitura, a interpretação e a recriação. São três ações distintas que ocorrem sucessivamente e são indissociáveis: não há leitura sem interpretação (do contrário, não houve leitura de fato) e não há

interpretação sem leitura (que é o que possibilita a interpretação) e a interpretação em si é recriação. À leitura e à interpretação unimos a (re)significação. Essas ações são indissociáveis na recepção realizada por indivíduos sujeitos, agentes do processo comunicacional. A significação não é fixa ou singular, mas fluida e plural (CURY, 2006, p.205).

Nesse sentido, uma mesma exposição em um museu pode incitar atribuições diversas de significados sobre os mesmos objetos, como consequência do olhar livre sobre eles, que é o devir, o que coloca a Museologia não apenas a estudar as informações a eles atribuídas, mas também os sistemas culturais nos quais tais sistemas de informações estão inseridos, como defende Brulon Soares (2015). Além disso, segundo Decarolis (2005), o método interpretativo conjuga distintos pontos de vista e distintas áreas de conflito, reinterpretando territórios continuamente pré-interpretados. Interpretar é dar forma a um ponto de vista, é também tomar uma postura aberta à crítica e ao debate.

Associado à exposição, temos a educação, que está ligada diretamente para oportunidades de encontro e diálogo em torno dos significados da cultura material, como considera Cury (2006) e, são entendidas pela autora como linguagens que condensam atitudes, valores, sentimentos, afetividade, razão e emoção, sensibilidade. No caso da exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive” tais elementos estavam potencializados por conta de uma temática ligada ao trauma, o que implica nas mais diversas reações por parte dos públicos, exigindo preparo e sensibilidade das equipes envolvidas no processo. Este trabalho pode ter como implicações transformar relatos e experiências com os públicos em material para elaboração de ações institucionais, novas exposições, novas atividades educativas, aproximando os públicos do processo curatorial.

Com isso, os museólogos e os educadores, como colocado por Cury (2006), são sujeitos porque elaboram essas linguagens, sendo os grandes responsáveis pela estruturação da linguagem museológica e quanto mais consciência se tem desse fato, mais possibilidades haverá de aproximação com o público como sujeito:

Um sujeito se faz na sua relação com o outro, nós nos fazemos sujeitos de nós mesmos através da interação com outro sujeito, isso, porque a comunicação provoca o estabelecimento de ligações e ligações somente são possíveis com a comunicação dos sentidos. Melhor dizendo, não somos sujeitos por nós mesmos e não (re)significamos por nós mesmos, (re)significamos com os outros, é uma atuação mútua, compartilhada entre o público e o museu (CURY, 2005 d, p. 115; tradução nossa).

Além disso, como um processo de ressignificação mútua, cabe refletir o papel e a importância dos públicos na participação do processo curatorial, com seus valores,

emoções e opiniões, não somente no que concerne às ações de comunicação, mas a todo o processo que envolve os objetos musealizados, incluindo o próprio processo de musealização. Relacionado a esta questão, Cury (2005 d) escreve:

No processo de musealização os objetos são retirados do circuito comercial e inseridos em um novo universo simbólico, sofrendo diversas ações de significação por muitos especialistas do museu, principalmente do investigador, profissional que estuda as coleções, e do museólogo e do educador, os profissionais que formulam os discursos expositivos ou educativos ou os discurso comunicacional. Cada um em sua posição agrega significado ao patrimônio cultural musealizado, e por isso são curadores. Essa ação curatorial prossegue no processo de comunicação [...] Dessa forma, o público também é curador. Todos somos curadores em diferentes posições: pesquisador, museólogo, educador e público. Nosso trabalho, inclusive o do público, é aprender a ser curador, aprender a construir significações a partir de uma lógica inferencial (CURY, 2005 d, p. 115; tradução nossa).

Como afirma Hernández (2006), os museus devem ser lugares de memória onde, a partir de uma atitude aberta, seja possível fazer uma crítica da realidade e do presente. O patrimônio para além de ser considerado apenas como realidade material e tangível, deve ser entendido como algo que se encontra em processo de evolução, em um contínuo devir, onde o simbólico tem um lugar privilegiado e onde é permitido abordar a realidade de forma crítica com vistas a impactar na realidade da sociedade, tendo como valor essencial preservação da memória em sua dupla dimensão, material e imaterial, tangível e intangível.

3.3. O Museu Nacional Vive: a comunicação em museus como estratégia institucional

O que poderia ter sobrevivido às gigantescas e intensas labaredas que destruíram grande parte do palácio? Graças a um trabalho intenso e heroico de servidores da instituição é que hoje podemos ver parte do material resgatado e, felizmente, ainda há muito mais por vir. Essa exposição é uma demonstração clara de que o Museu Nacional vive, celebra Kellner.

As exposições têm por objetivo, ao se estruturar em narrativa, passar uma mensagem para os públicos visitantes, ou seja, um elemento que orienta o processo curatorial e o discurso expositivo é a sua intencionalidade - a intenção de produzir um efeito - como coloca Davallon (1999):

Uma exposição é antes de tudo um objeto resultante da implementação de uma técnica. Ela é um artefato. Como tal, responde a uma *intenção*, isto é,

a um objetivo ou a um desejo de produzir um efeito. Isso é difícil de negar. A questão toda é saber o que é visado por essa intenção ou, se quiser, qual é a função atribuída à exposição. (DAVALLON, 1999, p.9, grifo do autor, tradução nossa).

Como pode ser visto na fala do então Diretor do Museu Nacional, Alexander Kellner, "a exposição é uma demonstração clara de que o Museu Nacional vive", expressa a intenção de mostrar que o museu continua a existir, utilizando como argumento as ideias de vida e sobrevivência. Esta mensagem expressa, claramente, um sentimento e um valor, reafirmado constantemente pelas equipes do museu, que por sua vez refletem-se em atitudes. Estes pontos são destacados por Cury (2006):

[A exposição] Condensa atitudes e valores, sentimentos, afetividade, razão e emoção, sensibilidade. Promove a inferência como um exercício, a participação na dinâmica da cultura material e a cidadania. Engenhosa porque requer uma elaboração cuidadosa e minuciosa, associa objetos patrimoniais musealizados com recursos multissensoriais, dosa inteligibilidade com sentido e conhecimento com significação, desvela o intangível do tangível, unifica espaço e tempo e trabalha em cinco dimensões - a tridimensionalidade do espaço e dos objetos e a interatividade (participação cognitiva) e a criatividade como dimensões (CURY, 2006, p.99).

Essas atitudes, baseadas nesse valor, são justamente a conformação da campanha "Museu Nacional Vive", a realização das exposições e as outras atividades, que demonstram na prática que o Museu Nacional continua a existir por meio de seu corpo social, das atividades desenvolvidas e das coleções remanescentes, questões que foram mencionadas na exposição "Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive". Para Hernández (2006), em qualquer discurso museológico, é importante elaborar um roteiro técnico e definir o tipo de narração que se pretende apresentar ao público, ou seja, é preciso decidir que aspectos ou dimensões da narração serão expostos e quais não, ou ainda, simplesmente, ficarão em um segundo plano. Tal procedimento pode relacionado à ideia chamada por Davallon (1999) como "gestos de exposição", como o autor explica a seguir:

Para abordar essa dimensão constitutiva, propus considerar a exposição não como um objeto cultural constituído, mas como resultado de uma operação de exposição. Esse deslocamento do olhar, do objeto constituído para sua produção, opera uma inversão de perspectiva. A intenção não é mais ser entendida como o que visa aquele que vai produzir o objeto-exposição, mas o que a exposição opera na medida em que resulta de um conjunto de operações técnicas relativas às coisas, ao espaço e aos atores sociais. Trata-se aqui a partir da análise dessas operações constitutivas - aqui chamadas de "gestos de exposição" - para apreender seus efeitos sociais e simbólicos (sua operatividade). Esta abordagem pressupõe, portanto, dois níveis distintos de intencionalidade: um primeiro nível que

corresponde ao que poderíamos chamar de intencionalidade constitutiva (a intenção segundo a qual é de facto uma exposição) e um segundo nível que qualificamos como intencionalidade para comunicar com o visitante de acordo com um determinado modo. A primeira corresponde ao que define uma exposição como ela mesma [...]; a segunda diz respeito à forma como o produtor opta por dar acesso ao objeto e, portanto, diz respeito às estratégias de comunicação. (DAVALLON, 1999, p.11, tradução nossa).

Pode-se considerar a intencionalidade constitutiva da exposição objeto de estudo deste trabalho era a demonstração de que o Museu Nacional vive e a intencionalidade para comunicar aos públicos foi ao expor objetos resgatados, que eram uma prova concreta do trabalho desempenhado pela equipe do Núcleo de Resgate de Acervos ao recuperar parte do patrimônio atingido pelo fogo. Acrescido a isto, mostrar objetos não atingidos pelo incêndio era uma forma de destacar que existiam coleções com milhões de exemplares que permaneciam intactas, uma demonstração de que o museu não havia perdido totalmente sua materialidade e ainda tinha como função salvaguarda estes acervos, fator que inclusive dificulta, como foi especulado logo após o desastre, a possibilidade do museu ser extinguido.

Além destes pontos, a exposição operou como um mecanismo de rememoração do incêndio, fato que não poderia ser esquecido pela sociedade, mas ao mesmo tempo buscava mostrar uma perspectiva positiva, relacionada à continuidade do Museu Nacional e seu futuro. Tal fato relaciona-se ao fato do museu ser responsável pela formulação de valores e sentidos que, segundo Scheiner (1994), é resultado direto de uma produção, seleção, articulação, veiculação e ressignificação de processos selecionados de lembranças e esquecimentos dos sujeitos, grupos sociais, instituições e projetos sociais. Nesse sentido, a produção de valores e sentidos está inserida no universo simbólico, como destaca Nilson Moraes (2010):

O Museu se inscreve na lógica constitutiva do poder simbólico. Por poder simbólico, denominamos a sua capacidade para e sua responsabilidade de fazer ver e fazer crer, o poder de se fazer tomar em consideração, o poder de falar e se fazer ouvir, de se constituir como agente social e participar ativamente da construção histórica e social de seu tempo. O poder simbólico, por vezes, aparece intimamente ligado às outras formas de poder, mas não se restringe a elas. O poder simbólico é exercido nas relações sociais, na capilaridade social, é constitutivo e constitui-se na dinâmica social. (MORAES, 2010, p.17).

O museu participa ativamente da construção da história e da sociedade de seu tempo, sendo possível dizer que o Museu Nacional, dentro de um contexto político e sociocultural, buscou, por meio de uma narrativa - mesmo em um posição de vulnerabilidade por conta do incêndio - usar de sua capacidade e responsabilidade de fazer

ver e fazer crer para mostrar a continuidade da existência da instituição, ao fazer crer em seu futuro, na possibilidade de sua reestruturação e sua reconstrução, mas também expondo a difícil situação à qual se encontrava e a necessidade de receber ajuda.

Como Moraes (2010) coloca, esse poder simbólico constitui-se na dinâmica social, e para potencializar isso, o museu utilizou como elemento de mediação a exposição, que é seu canal essencial de comunicação com a sociedade para ativar e potencializar diferentes redes de apoio. Nesse contexto, Moraes (2010) também destaca que os processos de comunicação e informação, os eventos e os personagens são uma constante, estabelecendo novas relações institucionais e disciplinares.

As exposições de curta duração, foram e continuam a ser empregadas pelo Museu Nacional, como uma forma de estabelecer e potencializar novas relações dentro de uma estratégia institucional. A exposição de curta duração “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive” tinha também como objetivo atrair parcerias dos mais diversos âmbitos para apoiar as ações de reestruturação: a continuidade das Resgate de Acervos; a restauração do Palácio de São Cristóvão; a aquisição do terreno próximo a Quinta da Boa Vista, que veio a se tornar o novo Campus de Pesquisa e Ensino; a construção de novos prédios para abrigar as atividades de ensino e pesquisa; a recomposição dos acervos; a construção dos novos prédios para armazenamento das coleções; o incentivo e financiamento para desenvolvimento de projeto de pesquisa; o desenvolvimento da nova exposição de longa duração, e assim por diante. Ao longo dos anos seguintes ao incêndio, pode ser observada que tal rede de apoio estava sendo constituída, concretizada e ampliada conforme as ações de reestruturação são planejadas e realizadas, principalmente quando é estabelecido o Projeto Museu Nacional Vive, que congrega, além do Museu Nacional e da UFRJ, a UNESCO, a Vale, o BNDES e outros patrocinadores e apoiadores, que passaram a financiar as diversas ações do projeto.

Outro ponto mencionado por Moraes (2010) é o fato que o museu guarda relações e interesses particulares, que exigem a atenção do olhar para as suas entranhas, sendo por isso que, muitas vezes, ele se envolve em disputas com a conjuntura, criando um mundo, linguagem e relações próprias. Ou seja, ao adotar valores de resistência, resiliência, luta, acreditando na ideia da reconstrução, as equipes do Museu Nacional entraram em conflito com a conjuntura de sucateamento das universidades públicas, com o corte de investimentos em pesquisas, a desvalorização da educação, da ciência e da cultura, e a desvalorização dos museus. Com isso, criou-se com a exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive” uma linguagem e um discurso que destacava os imensos desafios a serem enfrentados, como colocados anteriormente, mas também a história do museu, sua

importância para a história da ciência, da diversidade de suas pesquisas e de seus acervos como forma de legitimação da posição do Museu Nacional, usando argumentos concretos para fortalecer esta estratégia de comunicação. Como parte desta estratégia, o museu utiliza-se da narrativa museológica, que de acordo com Hernández (2006):

[...] consiste na faculdade ou capacidade que os museus possuem de contar histórias, ou seja, de utilizar objetos, imagens e outros elementos que sejam portadores de significação e contribuam para a configuração de um discurso construtivo textual, cujo significado último seja a história que se quer contar. Isso implica um trabalho de ordenação metódica e sistemática dos acontecimentos que deve facilitar a descoberta, descrição, a explicação e a aplicação do sistema, do processo e dos mecanismos que a narrativa museológica é chamada a desenvolver quando se trata de expor seus conteúdos ou contar suas histórias (HERNÁNDEZ, 2006, 301; tradução nossa).

Para a construção desta narrativa, baseada na intencionalidade, devem ser feitas escolhas nas quais os públicos devem prestar mais atenção, buscando influenciar na sua interpretação e passar a mensagem pretendida, como acrescenta Hernández (2006):

Cada um coloca sua ênfase naqueles aspectos que eles querem ressaltar como prioridades e que o leitor deve prestar mais atenção. Por isso, a museologia, quando quer transmitir sua mensagem através de exposições, precisa empregar também um discurso próprio, o museológico, que seja capaz de atingir um amplo setor da população tornando-o participante da sua mensagem. Esse discurso museológico deve ser fruto de um trabalho prévio de interpretação e exposição que, bem documentado e fundamentado, seja capaz de combinar os argumentos da razão com intuições de afetos e emoções, revelando quem narra a história, a quem se dirige e onde foi elaborada para que não exista possibilidade de interpretações equivocadas ou parciais (HERNÁNDEZ, 2006, 301, tradução nossa).

Cury (2005) afirma que a comunicação museológica só é efetiva quando o discurso do museu é incorporado pelo visitante e integrado ao seu cotidiano na forma de um novo discurso. A autora explica que o público de museu apropria-se do discurso museológico, (re)elaborando-o e depois criando e difundindo um novo discurso, sendo esse, para além de um processo, uma dinâmica à qual vários sujeitos participam. Algo importante a ser considerado, também colocado por Cury (2005 d), é que a comunicação no momento atual aponta para um modelo de interação como um “espaço” de negociação do significado da mensagem, considerando que essa é uma proposição do emissor a ser discutida com o receptor, ou seja, a mensagem proposta pelo Museu Nacional por meio da exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive” para os públicos que a visitaram. A mensagem é uma proposição, porque ainda segundo Cury (2006), parte-se do pressuposto

de que a mensagem não é única e fechada, e sim está aberta a interpretações diferentes por parte do público. Esta visão é compartilhada por Decarolis (2005):

No desenvolvimento natural de uma estratégia de comunicação, o visitante de museu se encontra diante de um mundo cheio de significações - das quais cada uma é única - Um mundo que poderá descobrir ou não de acordo com suas percepções, seus estados de ânimo, seus fantasmas ... Um mundo ao qual ele sabe que não pertence, embora possa desfrutar de suas qualidades intrínsecas, de sua contemplação, de suas zonas abertas e de suas zonas ocultas, às vezes inacessíveis como pontos de luz e sombra. Só ou acompanhado, interagindo junto aos seus ou com outros visitantes de fora de seu próprio mundo com quem ele pode se cruzar brevemente. Cada um com suas próprias vivências, com sua bagagem de conhecimentos e recordações que o acompanha por todas as partes, com suas expectativas que poucas vezes se cumprem totalmente (DECAROLIS, 2005, p. 49; tradução nossa).

Decarolis (2005) afirma que estas trocas de significações são produto da unicidade da experiência de cada indivíduo e que marca outra vez o importante papel dos públicos de museus na interpretação, na valoração, na preservação e na transmissão do patrimônio material e imaterial. O museu comunica para e com alguém, caso contrário, não conseguirá cumprir sua função social e alcançar seus objetivos, a curto e longo prazos. Cury (2006) defende que a comunicação é uma construção dialogística, fundamentada em vínculos de afetividade e não em vínculos artificiais e/ou de submissão. Dessa forma, os sujeitos não são sujeitos sozinhos e não (re)significam sozinhos, sendo uma atuação mútua e compartilhada entre o próprio público e entre o público e o museu, no caso, seus profissionais. Por isso, a importância de inserir as falas dos públicos, já que fazem parte de tal dinâmica, sem eles não haveria museu, como fica evidente no caso do Museu Nacional, que como principal estratégia buscou por meio da comunicação museológica fortalecer os laços com seus públicos e conquistar apoio das mais variadas formas possíveis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como desenvolvido ao longo deste trabalho, a principal questão abordada foram as implicações e ressonâncias da exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive” para o campo da museologia. Nesse sentido, o primeiro ponto de reflexão a ser considerado é o fato do Museu Nacional, uma das primeiras e mais importantes instituições científicas do Brasil, ter sido atingida por um incêndio de grandes proporções. O fogo acabou por destruir grande parte do patrimônio sob sua tutela, principalmente o Palácio de São Cristóvão, na Quinta da Boa Vista, na cidade do Rio de Janeiro, sede do museu e um dos edifícios históricos mais importantes do país, assim como a gravidade da perda de grande parte de suas coleções, afetando diretamente o campo do patrimônio e da memória.

Infelizmente, este desastre não é um fato isolado, estando inserido num contexto de incêndios que, com certa frequência, ocorrem em instituições, culturais e científicas, públicas do Brasil por conta da desvalorização da ciência, da educação e da cultura por parte do Estado e de inúmeros segmentos da sociedade brasileira. No que concerne especificamente a Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, a instituição a qual o Museu Nacional está vinculado, assistimos uma série de incêndios em edifícios de sua propriedade, por conta de graves problemas na distribuição do orçamento federal, o que afeta ações de manutenção, levando a sérios problemas estruturais. Estes problemas atingem diretamente o Museu Nacional e estão diretamente relacionados ao incêndio em suas instalações.

Mesmo em estado de choque e profundamente abalado, o corpo social do museu, formado por docentes, técnicos, discentes e terceirizados reagiram. Esta reação foi fruto de um sentimento de união, resiliência e resistência, tendo como um dos primeiros atos, no dia seguinte ao incêndio, buscar por objetos que poderiam ter resistido ao fogo e pudessem ser recuperados. A partir dessas ações, estabeleceu-se o processo de Resgate de Acervos, trabalho fundamental para a recuperação daquele patrimônio, tanto em seus aspectos físicos quanto informacionais. No intuito de mostrar este grande esforço à sociedade, assim como apresentar a situação do museu após o sinistro, surgiu a ideia, através de uma parceria entre o Museu Nacional e o Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro - CCBB-RJ, de desenvolver uma exposição de curta duração, cuja temática principal seria o Resgate e foi chamada de “Arqueologia do Resgate – Museu Nacional Vive”.

Um fator importante explicitado foi o contexto - totalmente atípico e adverso - no qual a exposição foi desenvolvida, considerando as circunstâncias do pós-incêndio vivenciadas pelas equipes do Museu Nacional naquele momento. Para o desenvolvimento e realização

de uma exposição são necessários muitos meses, até mesmo anos, de trabalho. No entanto, por conta da disponibilidade da agenda dos espaços do CCB-BRJ e da demanda da sociedade por respostas quanto à situação do museu, o projeto foi concebido e desenvolvido em apenas dois meses. Além do curto prazo, havia outras questões, como o estado emocional abalado dos trabalhadores da instituição, a temática extremamente sensível, a infraestrutura do museu em estado extremamente precário, as equipes vinham se dedicando incansavelmente à inúmeros trabalhos considerados prioritários, ao mesmo tempo que atuavam no desenvolvimento da exposição, motivo desta pesquisa, ou seja, um cenário totalmente desafiador.

Apesar de não ter sido a primeira exposição realizada após o incêndio, seria a primeira concebida a partir do fato do incêndio, trazendo como tema principal o trabalho da equipe do Resgate de Acervos e, como principais elementos, objetos que haviam sido resgatados e também objetos que não haviam sido atingidos pelo fogo. Nesse sentido, o Resgate foi o elemento que orientou todo o processo curatorial: a narrativa, o discurso expositivo e a escolha dos objetos a serem expostos.

A exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive” colocava-se para além do Resgate, em um conjunto de ações de caráter institucional como forma de mostrar para a sociedade que o Museu Nacional continuava a existir e a desempenhar, mesmo com todas as limitações, atividades como pesquisa, ensino, extensão, comunicação e educação museal. No intuito de reforçar a ideia de que o museu continuava vivo, é criada a Campanha “Museu Nacional Vive”, conforme explicado por Guedes (2021), “vive” como verbo indicando ação e conseqüentemente potência, movimento, e porque não, transformação como se vivencia ao longo da vida.

Esta ideia foi apropriada de forma espontânea pelo corpo social do MN e acabou por ser incorporada ao nome de uma série de atividades, como foi o caso da exposição objeto de estudo desta pesquisa, que está inserida no conjunto de mostras de curta duração realizadas pelo MN com a ajuda de instituições parceiras. Estas exposições tiveram como intuito promover o discurso institucional alinhado à Campanha “Museu Nacional Vive” de sobrevivência e resistência, que afirmava que o museu não sucumbira e continuava, mesmo que não de forma plena, a realizar suas atividades. Ou seja, a comunicação em museus por meio das exposições, teve papel essencial, especialmente naquele momento.

Como analisado ao longo desse trabalho, é possível observar como a trajetória do Museu Nacional está diretamente ligada à formação de suas coleções, baseadas em suas áreas de pesquisa, o que, por consequência, irá se refletir na exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”. Associado aos acervos, está sua organização em

diferentes coleções que refletem a organização do museu, algo que impactou visivelmente a definição do discurso e dos núcleos expositivos da mostra. Além disso, pode ser estabelecida uma conexão entre a organização desses núcleos à forma como eram organizadas as exposições de longa duração que estavam no Palácio no momento do incêndio, organização que seguia a lógica setorial e departamental, como também pode ser observado na exposição em análise.

Além disso, ficou evidenciado que a maneira pela qual o Museu Nacional conduzia seus processos curatoriais à época do incêndio, seguindo a dinâmica institucional dos museus de ciência e universitários, impactou diretamente a curadoria da exposição que é objeto de estudo deste trabalho. Ou seja, os profissionais, docentes e técnicos, que trabalham diretamente com as coleções assumiram o papel de curadores da exposição. Nesse contexto, foi possível entender o papel desempenhado pelos museólogos da Seção de Museologia do MN neste processo, ligados às atividades de produção, o que reflete questões históricas relacionadas à posição que ocupam no Museu Nacional. Mas como destacado, também é possível observar que o incêndio acabou por mudar o papel do setor na instituição, ganhando mais espaço de atuação com a participação nos trabalhos ligados à reestruturação e reconstrução do museu.

Baseado na análise desenvolvida ao longo do capítulo 3, não podemos deixar de mencionar questões como a falta de uma contextualização mais concreta do Museu Nacional, a falta no discurso da abordagem do Resgate como processo, assim como poderia ter sido mais focada a possibilidade de resignificação e as novas potencialidades com relação aos objetos resgatados, demonstrando que não eram objetos perdidos, mas que continuavam a fazer parte do acervo do museu enquanto patrimônio musealizado e que sua história não acabava por conta do incêndio, mas passava a possuir novas camadas de significação atreladas a si, podendo ser objetos, por exemplo, de novas pesquisas.

No que concerne à resignificação pôde-se observar a importância do papel dos públicos no processo curatorial das exposições, ao entender a exposição como elemento de mediação entre o patrimônio sob a tutela dos museus e seus públicos. Os museus desenvolvem discursos por meio de suas exposições que são lidos, interpretados e recriados pelos públicos, conforme coloca Cury (2006) - que, por sua vez, estão ligados aos contextos pessoal, social e físico segundo Decarolis (2005), o que implica em experiências individuais e únicas para cada sujeito. Foi demonstrado que, por uma série de desafios - tanto os estruturais de longa data, mas também aqueles resultantes do incêndio - os públicos tiveram uma participação limitada na exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive”, não estando inseridos no processo curatorial e de forma mais potente como parte do discurso expositivo, por este não evidenciar de maneira mais contundente

referências sobre as manifestações das pessoas com relação ao incêndio e as relações de memória e afeto que muitas pessoas tinham com o Museu Nacional.

Com isso, a exposição “Arqueologia do Resgate - Museu Nacional Vive” teve como principais objetivos mostrar à sociedade que o Museu Nacional não havia acabado enquanto instituição, ou seja, continuava a existir apesar das inúmeras perdas e imensas dificuldades acarretadas pelo incêndio; a exposição funcionou como parte da estratégia de sobrevivência da instituição, marcando a permanência e a continuidade do museu, tendo em vista os processos de reestruturação e reconstrução. Para isso, a comunicação em museus teve papel crucial, especialmente através das exposições, com a associação a outras áreas como a extensão universitária e a educação museal. Ao fortalecer tais ideias, essas ações acabaram por fortalecer o diálogo com a sociedade, mostrando a dimensão de estratégia institucional ao buscar conferir visibilidade ao museu como forma de angariar apoio político, estabelecer parcerias e conseguir patrocínio para projetos necessitavam ser desenvolvidos, como o Projeto de Arquitetura e Restauro do Palácio e o Projeto de Museografia, Comunicação Visual e Acessibilidade Universal.

Sob essa perspectiva, podemos dizer que o Museu Nacional em sua essência não havia desaparecido em meio às cinzas, porque para além do Palácio – que materializava - e ainda materializa - de forma mais visível o museu – uma grande rede formada pela comunidade de seus servidores, professores e alunos permanecia, enquanto equipe, representando a instituição e dando continuidade, ainda que de forma parcial, as suas atividades institucionais. O museu não é constituído por um único prédio, mas por um conjunto de edificações que também guardam acervos da instituição, o que garantiu que nem todas as coleções fossem perdidas. Esses fatores contribuíram para dar continuidade ao sentido de existência institucional. Podemos dizer, dessa forma que o Museu Nacional continua vivo, porque mesmo de forma não plena, continua a realizar suas atividades nos mais diferentes âmbitos. O MN continua vivo pelo fato de ser essência enquanto representação simbólica e por sua constante capacidade de transformação, haja vista a nova realidade imposta à instituição por conta do incêndio.

Cabe refletir de que forma o Museu Nacional irá de fato se reestruturar, se serão implementadas mudanças que levarão, de fato, em consideração a participação dos públicos, a acessibilidade e questões relativas ao campo da museologia. Mesmo que o museu ainda tenha acervos remanescentes, estão em andamento ações que visam a recomposição das coleções, o que leva à reflexão de quais serão os meios pelos quais esta recomposição será realizada, evidenciando questões éticas ligadas ao meio ambiente e ao rompimento de processos coloniais aos quais muitos grupos e povos foram historicamente submetidos. Além do mais, como os públicos estão sendo envolvidos no processo de

desenvolvimento da nova exposição de longa duração, algo que evidenciará qual o seu real papel nesta nova fase do museu.

Existem muitas questões em aberto com relação ao futuro do Museu Nacional, mas se pode dizer que, mesmo que não tenham sido perfeitas, as estratégias adotadas após o incêndio tiveram efeitos que culminaram na conquista de apoio de governos de outros países, de instituições congêneres em âmbito nacional e internacional, empresas privadas que passaram a patrocinar ações e projetos da instituição e o próprio delineamento do Projeto Museu Nacional Vive, que se concretizou por conta da imagem de credibilidade, e acima de tudo, devido à crença de que o museu continua vivo e deveria ser restabelecido de forma plena. Não se pode perder de vista a memória relacionada ao processo, desde o dia do incêndio, considerando cada uma das ações realizadas com o objetivo de manter a existência do MN e garantir seu futuro. Outro ponto que fica claro é a importância não só de prevenir incêndios ou outros tipos de sinistros, mas também de estabelecer políticas e medidas de como proceder caso tal acontecimento se repita em outros museus ou instituições culturais.

A exposição de objetos resgatados na exposição em questão também nos leva a refletir sobre como o Museu Nacional abordará a questão do incêndio e dos objetos resgatados em sua nova exposição de longa duração. Existe uma série de desafios ligados a disputas simbólicas com relação ao Palácio de São Cristóvão, entre eles, como será delineada a narrativa e o discurso expositivo com relação ao sinistro e qual destaque lhe será dado. Além disso, cabe refletir de que forma tal fato será lembrado no futuro pela sociedade brasileira, ou considerar que será esquecido por muitos. Por isso a importância de se apontar o real valor, para nossa sociedade, dos museus, do patrimônio, da ciência, da educação, das universidades públicas e da cultura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A CASA SENHORIAL. Disponível em: <<http://acasasenhorial.org>>. Acesso em: 15 de junho de 2022.

AGÊNCIA BRASIL. **Museu Nacional: resgate e doações ajudam a recompor o acervo científico.** 02 de set. de 2019. Disponível em: <<https://bocainainforma.com.br/agencia-brasil/museu-nacional-resgate-e-doacoes-ajudam-a-recompor-acervo-cientifico/>> Acesso em: 05 de jul. de 2021.

ALBERTI, Samuel J. M M. **Objects and the Museum.** In: Focus: Museums and the History Of Science; 2005, p. 559-571.

AZEVEDO, Sérgio Alex. **Museu Nacional - UFRJ.** São Paulo: Banco Safra, 2007.

BABELON, J. P.; CHASTEL, A. **La notion de patrimoine.** Paris: Liana Levi, 2000.

BERGERON, Yves. **Collection.** In: Dictionnaire encyclopédique de muséologie. Ed.: André Desvallées et François Mairesse. Paris: Armand Colin, 2011.

_____. **Préservation.** In: Dictionnaire encyclopédique de muséologie. Ed.: André Desvallées et François Mairesse. Paris: Armand Colin, 2011.

BOCHNER, Rosany. **Memória fraca e patrimônio queimado.** Reciis – Revista Eletrônica de Comunicação, Informação e Inovação em Saúde. Jul.-set.;12(3), 2018, p. 244-248.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas.** São Paulo: Perspectiva, 1992

BRULON SOARES, Bruno. **Os Objetos de Museu, entre a Classificação e o Devir.** Inf. & Soc.:Est; João Pessoa, v.25, n.1, 2015, p. 25-37.

BRASIL. **Decreto Nº 6.116 de 9 de fevereiro de 1876.** Rio de Janeiro.

BRASIL. **Regulamento de Nº 123 de 3 de fevereiro de 1842.** Rio de Janeiro.

BRASIL. **Lei 11.904 de 14 de janeiro de 2009;** Institui o Estatuto de Museus. Brasília, DF.

BRASILIANA FOTOGRÁFICA, Disponível em: <www.brasilianafotografica.bn.gov.br> Acesso em: 20 de maio de 2022.

BRUNO, Maria Cristina. **Definição de curadoria: os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial.** In: Cadernos de Diretrizes Museológicas 2: Mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa. Organização: Letícia Julião; José Neves Bittencourt. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008. p. 14-23.

BUENO, Wilson da Costa. **Jornalismo científico: conceitos e funções.** *Ciência e Cultura*, n. 37, v. 9, p. 1420-1428, set. 1985.

CALLADO, Antonio. **A múmia da Quinta se vinga dos argentinos.** Folha de São Paulo, 09 de set. de 1995. Disponível em:

<<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/9/09/ilustrada/15.html>> Acesso em: 26 de jun. de 2021.

CASTRO, Ana Lúcia S. de. **Informação museológica: uma estrutura de conhecimento.** In: O Museu do sagrado ao segredo. Rio de Janeiro: Revan-FAPERJ, 2009, p.135-144.

CAPOBIANCO, Marcela. **Museu Nacional: parte de acervo da imperatriz Teresa Cristina é recuperada.** Veja Rio. 03 de set. de 2020. Disponível em: <<https://vejario.abril.com.br/cidade/museu-nacional-colecao-teresa-cristina-recuperada/>> Acesso em: 05 de jul. de 2021.

CONSELHO UNIVERSITÁRIO. **Regimento do Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ.** Rio de Janeiro, 1972.

CONGRESSO NACIONAL. **Medida Provisória nº 850, de 2018 - Agência Brasileira de Museus.** Brasília, 10 de set. de 2018. Disponível em: <<https://www.congressonacional.leg.br/materias/medidas-provisorias/-/mpv/134245>> Acesso em: 22 de jun. de 2021.

CONVERY, I; CORSANE, G; DAVIS, P. **Displaced Heritage: Responses to disaster, trauma and loss.** Woodbridge: Boydell and Brewer, 2014.

CURY, Marília Xavier (a). **Comunicação e pesquisa de recepção: uma perspectiva teórico-metodológica para os museus.** História, Ciências, Saúde: Manguinhos, Rio de Janeiro, v. 12, suplemento, 2005, p. 365-380.

_____. (b). **Comunicação Museológica: Uma Perspectiva Teórica e Metodológica de Recepção.** Tese de doutorado em Ciências da Comunicação. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.

_____. (c). **Exposição: concepção, montagem e avaliação.** São Paulo: Annablume, 2005.

_____. (d). **The Subjects of the Museum and the Public as a Subject.** In: Symposium Museology and Audience. Editado: Hildegard K. Viereg, Munique, Alemanha. Organizado: ICOFOM, Calgary, Canada. ICOFOM Study Series 35, 2005, p. 115-121.

_____. **O Visitante como Sujeito da Exposição.** In: Symposium Museology - A Field of Knowledge: Museology and History. Editado: Hildegard K. Viereg, Mónica Risnicoff de Gorgas, Regina Schiller e Marta Troncoso. Munique, Alemanha e Alta Gracia, Córdoba, Argentina. ICOFOM Study Series 35, 2006. p. 204-207.

_____. **Comunicação museológica em museu universitário: pesquisa e aplicação no Museu de Arqueologia e Etnologia-USP.** Revista CPC, São Paulo, n.3, p. 69-90, nov. 2006/abr. 2007.

_____. **Novas Perspectivas para a Comunicação Museológica e os Desafios da Pesquisa de Recepção em Museus.** In: Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, 2010, p. 269-279.

_____. **Análise de exposições antropológicas: subsídios para uma crítica.** In: Encontro Nacional De Pesquisa Em Ciências Da Informação, 13., 2012, Rio de Janeiro.

Anais [...]. Rio de Janeiro: ANCIB, 2012. v. 1 p. 1–20. Tema: A informação na sociedade em rede para a inovação e o desenvolvimento humano.

DANTAS, Regina Maria M. Costa. **A Casa do Imperador: do Paço de São Cristóvão ao Museu Nacional**. Dissertação de Mestrado em Memória Social. Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

DANTAS, Regina Maria M. Costa. **Casa Inca ou Pavilhão da Amazônia? A participação do Museu Nacional na Exposição Universal Internacional de 1889 em Paris**. Tese Doutorado em História das Ciências, das Técnicas e Epistemologia. Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia - HCTE, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2012.

DAVALLON, Jean. **Comunicação e sociedade: pensar a concepção da exposição**. In: BENCHETRIT, Sarah Fassa; BEZERRA, Rafael Zamorano; MAGALHÃES, Aline Montenegro (org.). *Museus e comunicação: exposição como objeto de estudo*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010. p. 17–34.

DAVALLON, Jean. **L'exposition à l'œuvre: Stratégies de communication et médiation symbolique**. Paris: L'Harmattan, 1999.

DECAROLIS, Nelly. **Museología, Interpretación y Comunicación: El Público de Museos**. In: *Symposium Museology and Audience*. Editado: Hildegard K. Vieregg, Munique, Alemanha. Organizado: ICOFOM, Calgary, Canada. ICOFOM Study Series 35, 2005, p. 46-50.

DELOCHE, Bernard. **Communication**. In: *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Ed.: André Desvallées et François Mairesse. Paris: Armand Colin, 2011.

DELOCHE, Bernard. **Définition du musée**. In: *Vers une redéfinition du musée? Avant-propos de Michel Van Praët*. Direção de François Mairesse e André Desvallées. Paris: l'Harmattan, 2007. p. 93 - 101.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chaves de museologia**. ICOM. International Council of Museums. São Paulo, 2013.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François; DELOCHE, Bernard. **Patrimoine**. In: *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Ed.: André Desvallées et François Mairesse. Paris: Armand Colin, 2011.

DESVALLÉES, André; SCHARER, Martin; DROUGUET, Noémie. **Exposition**. In: *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Ed.: André Desvallées et François Mairesse. Paris: Armand Colin, 2011.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. **O Museu Nacional: ciência e educação numa história institucional brasileira**. Horiz. antropol., Porto Alegre, ano 25, n. 53, p. 359-384, jan./abr. 2019.

FAPERJ. **FAPERJ entrega termos de outorgas a pesquisadores do Museu Nacional**. FAPERJ, Secretaria de Ciência, Tecnologia e Inovação. Governo do Estado do Rio de

Janeiro. Rio de Janeiro, 14 de março de 2019. Disponível em: <<http://www.faperj.br/?id=3717.2.0>> Acesso em: 22 de jun. de 2021.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Ambiência**. Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. São Paulo: Cultura; 2004.

FERREZ, Helena Dodd. **Documentação Museológica**: Teoria para uma boa prática. In: Estudos Museológicos. – Caderno de Ensaios 2. IPHAN. Rio de Janeiro. 1994. p.65-74.

FÓRUM DE PRÓ-REITORES DE EXTENSÃO DAS UNIVERSIDADES PÚBLICAS BRASILEIRAS. **Política Nacional de Extensão Universitária**. Manaus, 2012.

FRANCO, Maria Ignez Mantovani. **Planejamento e realização de exposições**. Coleção Cadernos Museológicos, 3. Brasília, DF: IBRAM, 2018.

FRENKEL, E. E. **Famílias no Museu Nacional**. Dissertação de Mestrado em Museologia e Patrimônio. Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio – UNIRIO/ MAST, Rio de Janeiro, 2012.

GOB, André; DROUGUET, Noémie. **A museologia: história, evolução, questões atuais**. Rio de Janeiro: FVG Editora, 2019.

GREGOROVÁ, Anna. **La muséologie: science ou seulement travail pratique du musée?**. Museological Working Papers [do] ICOFOM. Estocolmo, n.1, p. 19, 1980.

GUEDES, Fernanda C. C. **A Campanha Museu Nacional Vive**. Entrevista concedida a Guilherme de A. Machado. Rio de Janeiro, 2021.

G1. **Imperatriz faz desfile sobre Museu Nacional unindo nobreza e ciência**. Portal G1.com. Rio de Janeiro, 13 de fev. de 2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2018/noticia/imperatriz-faz-desfile-sobre-museu-nacional-unindo-nobreza-e-ciencia.ghtml>> Acesso em: 18 de jun. de 2021.

HERNÁNDEZ, Francisca H. **El Discurso Museológico y la Interpretación Crítica de la Historia**. In: Symposium Museology - A Field of Knowledge: Museology and History. Editado: Hildegard K. Viereg, Mónica Risnicoff de Gorgas, Regina Schiller e Marta Troncoso. Munique, Alemanha e Alta Gracia, Córdoba, Argentina. ICOFOM Study Series 35, 2006. p. 297-305.

IBRAM. **Caderno da Política Nacional de Educação Museal**. Brasília, DF; 2018.

ICOM. **Museum Definition**. Viena, 2007. Disponível em: <<http://icom.museum/thevision/museum-definition/>> Acesso em: 20 de maio de 2022

ICOM Brasil. **Proposta de nova definição de museu**. 2021. Disponível em: <<https://www.instagram.com>> Acesso em: 08 de junho de 2022.

ICOM-CC, 2008. **Resolution submitted to the ICOM-CC membership. Terminology to characterise the conservation of tangible cultural heritage**. Ocasão da 15ª Conferência Trienal, Nova Délhi, 2008.

ICCROM, CCI. **Guia de Riscos para o Patrimônio Museológico**. Tradução: IBERMUSEUS, 2017.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS (ICOM). **Code of Ethics for Museums, 2007**. Disponível em: <<http://icom.museum/ethics.html>>. Conselho Internacional de Museus (ICOM).

JORNAL DO BRASIL. **Fotos mostram processo de reconstrução do Museu Nacional**. 12 de fev. de 2019. Disponível em: <<https://www.jb.com.br/rio/2019/02/980360-fotos-mostram-processo-de-reconstrucao-do-museu-nacional.html>> Acesso em: 05 de jul. de 2021.

KELLNER, Alexander W. A. **Arqueologia do Resgate**. Ciência Hoje. 26 de abril de 2019. Disponível em: <<https://cienciahoje.org.br/artigo/arqueologia-do-resgate/>> Acesso em: 05 de jul. de 2021

KELLNER, Alexander W. A. **Museu Nacional: Saindo do Luto, Indo Para a Luta**. Ciência Hoje. 24 de set. de 2019. Disponível em: <<https://cienciahoje.org.br/artigo/museu-nacional-saindo-do-luto-indo-para-a-luta/>> Acesso em: 28 de jun. de 2021.

KÖPTCKE, Luciana Sepúlveda; PEREIRA, Marcele Regina Nogueira. **Museus e seus arquivos: em busca de fontes para estudar os públicos**. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, Rio de Janeiro, v.17, n.3, jul.-set. 2010, p.809-828.

LIMA, Diana F. C. **Museologia-Museu e Patrimônio, Patrimonialização e Musealização: ambiência de comunhão**. Belém: Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 7, n. 1, 2012, p. 31-50.

LOPES, Maria Margareth. **O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; Brasília, DF: Ed. UnB, 2009.

LOUREIRO, José Mauro M. **Museu de ciência, divulgação científica e hegemonia**. Ciência da Informação, Brasília, v. 32, n.1, p. 88-103, 2003.

LOURENÇO, Marta. **Contributions to the history of university museums and collections in Europe**. Museologia, n.3, p.17-26, 2003.

_____. **Between two worlds. The distinct nature and contemporary significance of university museums and collections in Europe**. Tese (Doutorado). Epistemology & History of Technology, Conservatoire National des Arts et Métiers - Paris, 2005. Orientadores: Dominique Ferriot and Steven de Clercq.

_____. **Where past, present and future knowledge meet: an overview of university museums and collections in Europe**. In: Il Patrimonio della Scienza, le Collezioni di Interesse Storico. Atti Convegno d'Autunno dell'Associazione Nazionale Musei Scientifici Torino. Museologia Scientifica Memorie, n. 2, 2008, p. 321-329.

M'BARAKÁ. **Exposição Expedição Coral**. Disponível em: <<https://www.mbaraka.com.br>>. Acesso em: 25 de junho de 2022.

MACHADO, Guilherme de A. **Relatório da Exposição Arqueologia do Resgate – Museu Nacional Vive**. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, 2019.

MAIRESSE, François. **Muséalisation**. In: Dictionnaire encyclopédique de muséologie. Ed.: André Desvallées et François Mairesse. Paris: Armand Colin, 2011.

MAIRESSE, François; DESVALLÉES, André. **A Propos de la définition du musée**. In: Vers une redéfinition du musée? Avant-propos de Michel Van Praët. Direção de François Mairesse e André Desvallées. Paris : l'Harmattan, 2007. p. 49 - 58.

MANO, S.; CAZELLI, S.; DAHMOUCHE, M.S.; COSTA, A.F.; DAMICO, J. S. **Museus de ciência e seus visitantes no início do século XXI: estudo longitudinal da visitação espontânea de cinco instituições da cidade do Rio de Janeiro**. In: Anais Do Museu Paulista. São Paulo: Nova Série, vol. 30, 2022, p.1-48.

MAROEVIC, Ivo. **O papel da musealidade na preservação da memória**. Congresso Anual do ICOFOM - Museologia e Memória. Tradução: Teresa Scheiner. Paris, Zegred: 1997.

MARTINS, Edina; CABRAL, Beatrice. **Relatório da Exposição Meteoritos - da Gênese ao Apocalipse**. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, 2015

MARTINS, Edina; CARVALHOSA, Bárbara; GITSIN, Paulo Victor. **Relatório da Exposição Arte com Dinossauros**. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, 2015.

MARTINS, Edina; SILVA, Sabrina. **Relatório da Exposição Entre dois mundos: Franceses de Paratitou e Tupinambá de Rouen**. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, 2008.

MARTINS, Edina; SIMAS, Eliana. **Relatório da Exposição Aves do Museu Nacional**. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, 2012.

MARTINS, Edina; PINHEIRO, Thaís Mayumi. **Relatório da Exposição Celacanto**. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, 2018.

MARTINS, Mariah; NARA JR, João Carlos; BIENE, Maria Paula. **A Caminho de nossa História: Revitalização do Patrimônio Cultural no Bicentenário do Museu Nacional**. In: Anais do IX Seminário Internacional de Políticas Culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018.

MAST. **Política de Segurança para Arquivos, Bibliotecas e Museus**. Museu de Astronomia e Ciências Afins; Museu Villa-Lobos. Rio de Janeiro: MAST, 2006.

MONTPETIT, Raymond. **Médiation**. In: Dictionnaire encyclopédique de muséologie. Ed.: André Desvallées et François Mairesse. Paris: Armand Colin, 2011.

MORAES, Julia Nolasco. **Curadoria e Ação Interdisciplinar em Museus: A Dimensão Comunicacional e Informacional de Exposições**. XII ENANCIB - Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação; Brasília, DF, 2011.

MINEIRO, Clara (coord.). **Museus e acessibilidade**. In: Coleção Temas de Museologia. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2004.

MONTEZUMA, Carmina. **Iluminação em Museus: A Descoberta da Obra de Arte**. Coleção Estudos de Museus. Edição Caleidoscópio. Portugal, 2018.

MORAES, Nilson Alves. **Museus e Poder: Enfrentamentos e Incômodos de um Pensar e Fazer**. In: O Caráter Político dos Museus. MAST COLLOQUIA, 2012. Museu de Astronomia e Ciências Afins. Organização: Marcus Granato, Cláudia Penha dos Santos e Maria Lucia de Niemeyer Matheus Loureiro. Rio de Janeiro: MAST, 2010, p. 7-26.

MUNIZ, Mariana. **Incêndio que destruiu o Museu Nacional não foi criminoso, conclui PF**. Veja. 06 de jul. de 2020. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/blog/radar/incendio-que-destruiu-o-museu-nacional-nao-foi-criminoso-conclui-pf/>> Acesso em: 18 de maio de 2021.

MUSEU NACIONAL. Disponível em: <<https://www.museunacional.ufrj.br/>> Acesso em: 26 de jun. de 2021.

MUSEU NACIONAL. **Regimento do Museu Nacional**. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, 1971.

_____. **O Museu Nacional - Orgulho e Desafio do Brasil**. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, 2013.

_____. **Programa de Revitalização do Museu Nacional**. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, 2003.

_____. **Relatório Anual do Museu Nacional**. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, 2020.

NASCIMENTO, Rosana. **O objeto museal como objeto de conhecimento**. In: Cadernos de Museologia Nº 3. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Lisboa. 1994, p. 7-29.

ONO, Rosaria e MOREIRA, Kátia Beatris Rovaron. **Segurança em Museus**. Cadernos Museológicos Vol.1. Ministério da Cultura/ Instituto Brasileiro de Museus. Brasília, DF: MinC/IBRAM, 2011.

PEARCE, Susan M. **L'exposition d'archéologie: une mise en espace du passé**. Museum International, v. 47, n.1, 1995, p. 9-13.

PEARCE, Susan M. **Objects Museum**. In: Interpreting Objects and Collections. Editado: Susan M. Pearce. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2003, p.9-11.

PLATONOW, Vladimir. **Cedae é multada por falta de água durante incêndio no Museu Nacional**. Agência Brasil. Rio de Janeiro, 18 de fev. de 2020. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-02/cedae-e-multada-por-falta-de-agua-durante-incendio-no-museu-nacional>>. Acesso em: 20 de jun. de 2021.

POLÍCIA FEDERAL. **PF conclui investigação sobre o incêndio que destruiu o Museu Nacional**. GOV.BR - Ministério da Justiça. 06 de jul. de 2020. Disponível em: <<https://www.gov.br/pf/pt-br/assuntos/noticias/2020/07-noticias-de-julho-de-2020/pf-conclui-investigacao-sobre-o-incendio-que-destruiu-o-museu-nacional>> Acesso em: 20 de jun. de 2021.

POMIAN, Krzysztof. **Colecção**. In: Enciclopédia Einaudi, v.1, Memória - História. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Lisboa, 1984, p. 53-56.

PROJETO CORAL VIVO. **Quem Somos**. Disponível em: <<https://coralvivo.org.br/quem-somos/>> Acesso em: 12 de maio de 2022.

PROJETO MUSEU NACIONAL VIVE. Disponível em: <<https://museunacionalvive.org.br/>> Acesso em: 26 de jun. de 2021.

RENET, Sandrine. **Anthropologie d'une catastrophe: Les coulées de boue de 1999 au Venezuela**. Collection Monde Hispanophone. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

RODRIGUES CARVALHO, Claudia (Org); CARVALHO, Luciana; CARDOSO, Gabriel; REIS, Silvia (Ed). **500 dias de Resgate - Memória, coragem e imagem**. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 2021.

RÚSSIO GUARNIERI, Waldisa. In: **Symposium Collection today for tomorrow**. Leiden: ICOFOM STUDIES SERIES/ ICOM, nº 6, 1984, p. 51-59.

SAE. **Nova Exposição: A (R)evolução das Plantas**. Disponível em: <<https://sae.museunacional.ufrj.br>> Acesso em: 15 de junho de 2022.

SAMN. Disponível em: <<https://www.samn.org.br/>> Acesso em: 05 de jul. de 2021.

SAMPAIO, Juliana. **Incêndio gera protestos e tumultos na área do museu e no centro do Rio**. 03 de set. de 2018. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/brasil/incendio-gera-protestos-e-tumultos-na-area-do-museu-e-no-centro-do-rio/>> Acesso em: 12 de jul. 2021.

SANTOS, Liliane Bispo dos; LOUREIRO, Maria Lucia de N. M. **Musealização como estratégia de preservação: Estudo de Caso sobre um previsor de marés**. Rio de Janeiro: Revista Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | MAST - vol. 5 n.1 – 2012.

SCHEINER, T. **Museum and Exhibitions: Appointments for a theory of feeling**. In: Symposium The Language of Exhibitions. Suíça: ICOFOM Study Series 19, 1991, p. 109-113.

_____. **Comunicação - Educação - Exposição: novos saberes, novos sentidos**. 2003.

_____. **Museums and Museology: on the Other Side of the Mirror**. In: Symposium Museology and Audience. Editado: Hildegard K. Viereg, Munique, Alemanha. Organizado: ICOFOM, Calgary, Canada. ICOFOM Study Series 35, 2005, p. 97-101.

_____. (a). **Criando realidades através de exposições. Discutindo Exposições: conceito, construção e avaliação**. MAST Colloquia: 8. Museu de Astronomia e Ciências Afins/ MAST. Organização de: Marcus Granato e Claudia Penha dos Santos. Rio de Janeiro: MAST, 2006.

_____. (b). **Museologia e Interpretação Da Realidade: O Discurso da História**. In: Symposium Museology - A Field of Knowledge: Museology and History. Editado: Hildegard K. Viereg, Mónica Risnicoff de Gorgas, Regina Schiller e Marta Troncoso. Munique, Alemanha e Alta Gracia, Córdoba, Argentina. ICOFOM Study Series 35, 2006. p. 52-59.

_____. **O Museu como processo**. In: Caderno de diretrizes museológicas. Belo Horizonte: Superintendência de Museus, 2008, p.35-47.

_____. **Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas.** In: Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Cienc. Hum, Belém, v. 7, n. 1; 2012, p. 15-30.

_____. **Museu, Museologia e a 'Relação Específica': considerações sobre os fundamentos teóricos do campo museal.** Ciência da Informação, Brasília, DF: v. 42, n. 3, 2015, p. 358-378.

SEREJO, Cristiana. **Museu Nacional: Panorama dos Acervos: Passado, Presente e Futuro.** Rio de Janeiro: Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2020.

SILVA, Rodrigo da. **Museus Universitários ou Museus em Universidades?: Uma Breve Análise Comparativa entre o Museu Paulista da Universidade de São Paulo (Brasil), o Pitt Rivers Museum da University of Oxford (Inglaterra) e o Museum of Anthropology da University of British Columbia (Canadá).** Rev. CPC, São Paulo, v.16, n.32 especial, 2021, p.9-35.

SILVA, Sabrina Damasceno. **Curadoria em Museus de História Natural: processos disruptivos na comunicação da informação em exposições museológicas de longa duração.** Tese de Doutorado em Ciência da Informação - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015, p. 239.

SOARES, Mariza de Carvalho; AGOSTINHO, Michele Barcelos; LIMA, Rachel Correa. **Conhecendo a exposição Kumbukumbu do Museu Nacional.** Rio de Janeiro: Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

SOLIDARIEDADE, dor e indignação na porta do Museu Nacional. Diário do Porto. 03 de set. de 2018. Disponível em: <<https://diariodoporto.com.br/solidariedade-dor-e-indignacao-na-porta-do-museu-nacional/>> . Acesso em: 26 de jun. de 2021.

SOUZA, Elton Luiz Leite de. **Comunicação e mediação cultural.** Revista Museologia e Patrimônio, vol 6 nº 1, 2013.

SUHELEM, Dias. **Museu Nacional e Arquivo Nacional inauguram Exposição 'Os Primeiros Brasileiros'.** Instituto de Geociências IGEO/UFRJ. 08 de out. de 2019. Disponível em: <<https://igeo.ufrj.br/2019/10/08/exposicao-os-primeiros-brasileiros/>> Acesso em: 26 de jun. de 2021.

TAUIL, Camila. **O incêndio no Museu Nacional e a falta de investimento em documentação digital de edifícios históricos.** 05 de dez. de 2018. Disponível em: <<https://blogs.autodesk.com/mundoaec/o-incendio-no-museu-nacional-e-falta-de-investimento-em-documentacao-digital-de-edificios-historicos/>> Acesso em: 18 de maio de 2021.

THE COUNCIL FOR MUSEUMS, ARCHIVES AND LIBRARIES. **Segurança de Museus.** Série Museologia: Roteiros Práticos, 4. Tradução Maurício Santos, Patrícia Ceschi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Vitae, 2003.

TINOCO, Pedro. **Fogo no câmpus da UFRJ evidencia descaso com a universidade.** Veja Rio. Rio de Janeiro, 08 de out. de 2016. Disponível em: <<https://vejario.abril.com.br/cidade/fogo-no-campus-da-ufrj-evidencia-descaso-com-a-universidade/>>. Acesso em: 18 de maio de 2021.

UFRJ. **Extensão**. Disponível em: <<https://ufrj.br/extensao-e-sociedade/extensao>> Acesso em: 18 de março de 2022.

UZEDA, Cunha. **Aula 3: O Público e os Espaços Museológicos**. Apostila; Disciplina de Comunicação III. Curso de Bacharelado em Museologia. UNIRIO. Rio de Janeiro, 2014

UZEDA, Helena. **Os espaços nas exposições museológicas: atualizando percepções e significações**. Rio de Janeiro, 2018.

VALENTE, Maria Esther. **Educação e Museus: a dimensão educativa do museu**. In: Museu e Museologia: Interfaces e Perspectivas. MAST COLLOQUIA, 2009. Museu de Astronomia e Ciências Afins. Organização: Marcus Granato, Cláudia Penha dos Santos e Maria Lucia de Niemeyer Matheus Loureiro. Rio de Janeiro: MAST, 2009, p. 83-98.

VIEIRA, Mariane A. N. **O fogo e o patrimônio: aproximações e distanciamentos entre os incêndios do Museu Nacional e a Catedral Notre-Dame de Paris**. Reunião Brasileira de Antropologia - saberes insubmissos: diferenças e direitos. GT 76: Risco, patrimônio e cidadania. Rio de Janeiro, 2020.

VILICIC, Filipe. **Resgate entre as Cinzas**. Revista Piauí. 29 de jan. 2021. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/resgate-entre-as-cinzas/>> Acesso em: 05 de julho de 2021.

ANEXOS

ANEXO A - DESCRIÇÃO DA EXPOSIÇÃO DE CURTA DURAÇÃO “ARQUEOLOGIA DO RESGATE - MUSEU NACIONAL VIVE”

Térreo: Hall de entrada;

2º andar: Sala C e Sala D.

Hall de Entrada

Neste espaço ficou exposto o meteorito Santa Luzia, o painel com o título da exposição e outro painel intitulado “Nota sobre Arqueologia do Resgate”.

Figura 1: Meteorito Santa Luzia e painel com título da exposição no hall de entrada do CCBB-RJ



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Figura 2: Painel intitulado “Nota sobre Arqueologia do Resgate”



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Texto - **Notas sobre Arqueologia do Resgate** (transcrito em sua versão original):

Entre objetos praticamente destruídos e aqueles que pouco sofreram com as chamas e o calor, **ARQUEOLOGIA DO RESGATE** apresenta o trabalho incessante da equipe do resgate para devolver ao público todos os remanescentes possíveis do inestimável acervo do Museu Nacional.

O resultado desse duro trabalho, realizado dia a dia por uma equipe que reúne perto de uma centena de pessoas, e que pode ser visto no segundo andar, é a melhor demonstração que o MUSEU NACIONAL VIVE!

Composta por um conjunto representativo de itens, incluindo obras, objetos, documentos e artefatos resgatados dos escombros ou preservados do incêndio – esta exposição apresenta o Museu Nacional, sua história, relevância, áreas de pesquisa e o que está sendo feito, mas, antes de tudo, é um convite à aventura pela imaginação.

Figura 3: Meteorito Santa Luzia



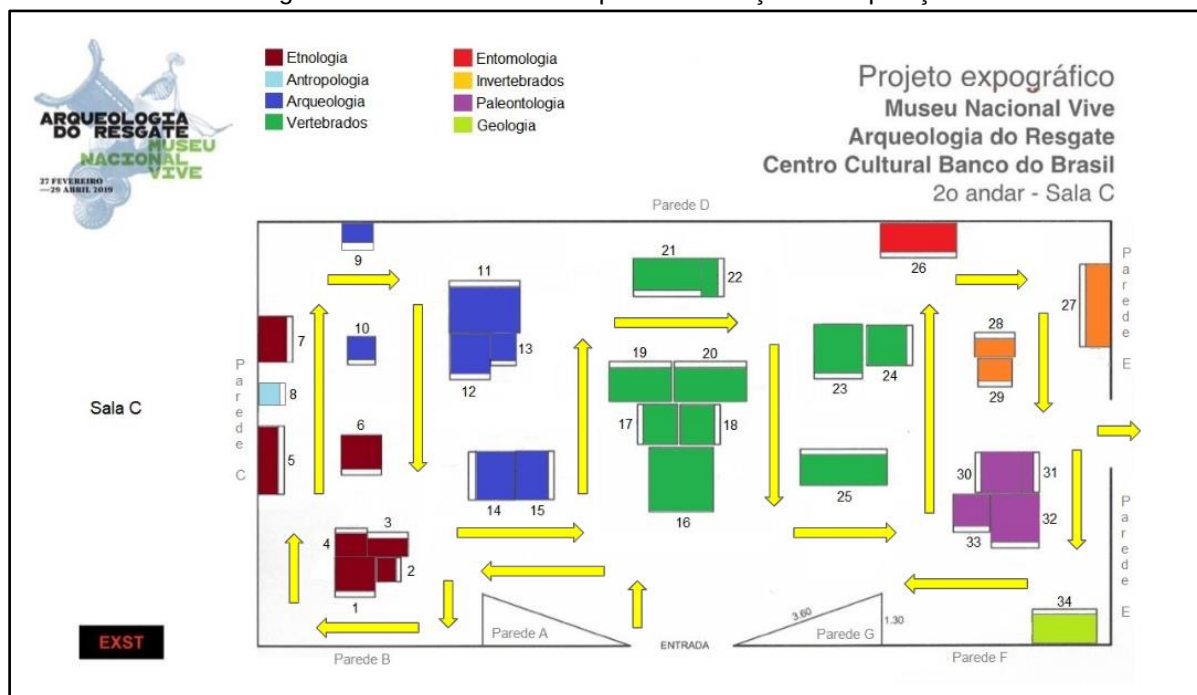
Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Legenda: Meteorito Santa Luzia. Luziânia, Goiás, 1922.

O meteorito Santa Luzia foi descoberto antes de 1920 na Fazenda do Paiva, que, hoje, pertence ao município de Nova Gama, GO. É o segundo maior do país e pesa 1890 kg. Foi doado ao Museu Nacional pelo Governo Federal e transportado para o Rio de Janeiro em 1931.

Sala C - Localizada no 2º andar do CCBB-RJ, é a maior sala expositiva, onde estava exposto o maior número de peças.

Figura 4: Percurso realizado para a descrição da exposição



Fonte: Equipe EXST

Figura 5: Visão geral da sala C



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Figura 6: Visão geral da sala C



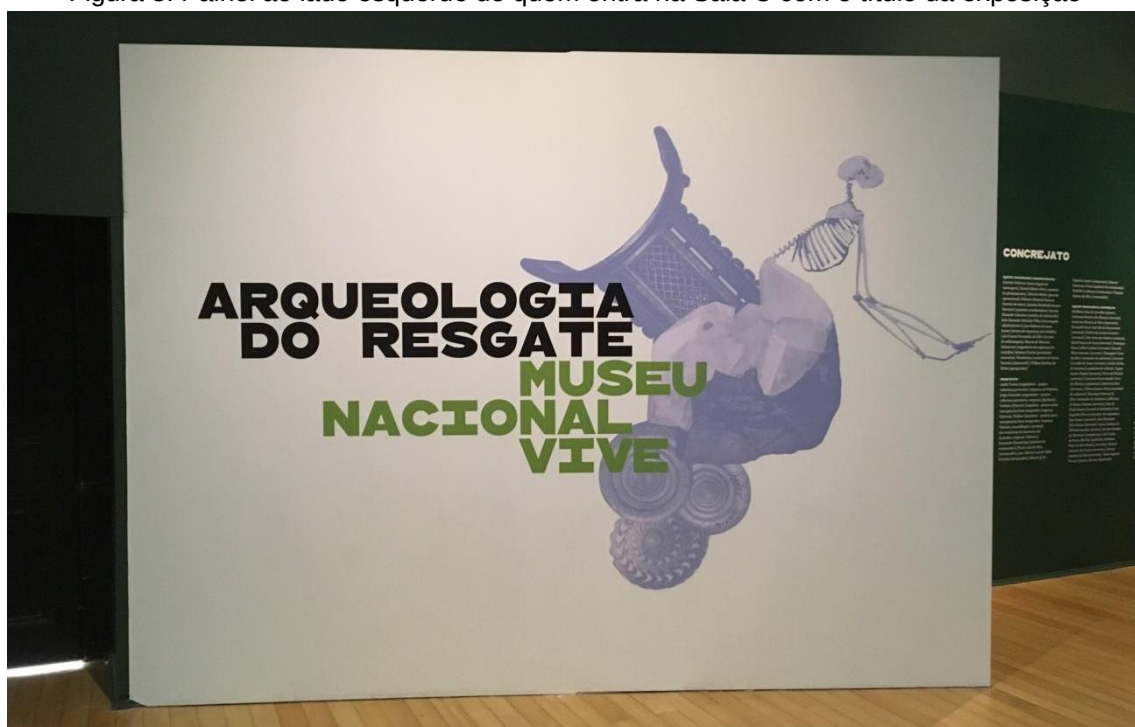
Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Figura 7: Visão geral da sala C



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

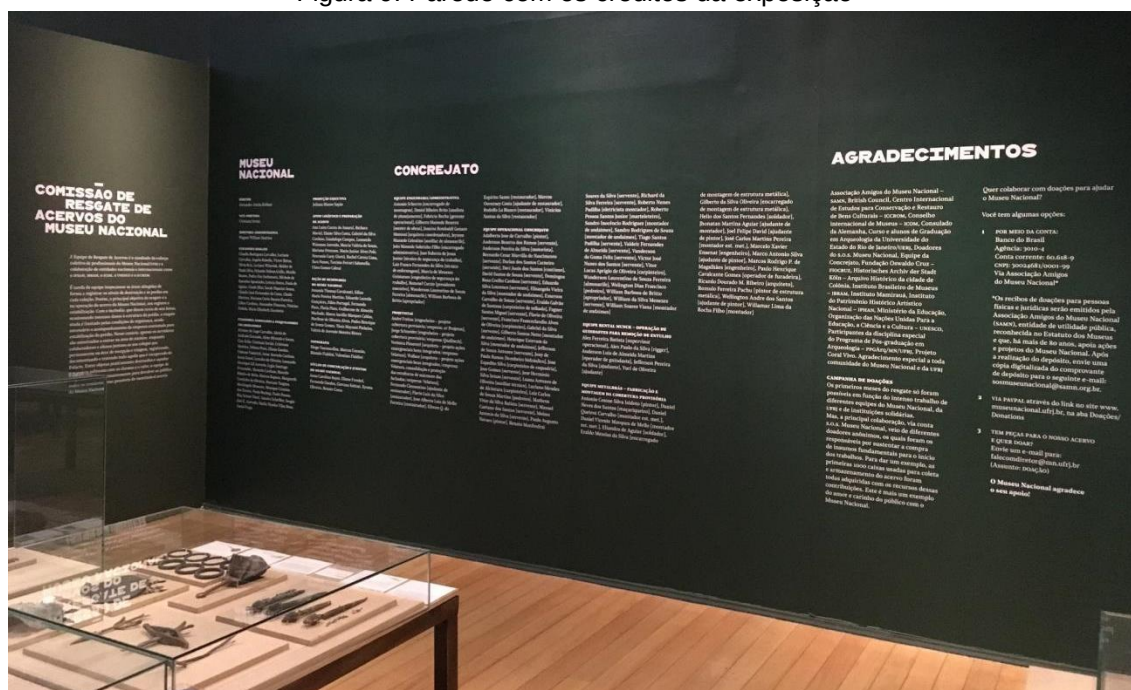
Figura 8: Painel ao lado esquerdo de quem entra na Sala C com o título da exposição



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Em seguida, encontra-se o painel com o texto da Comissão de Resgate de Acervos do Museu Nacional, a ficha técnica do Museu Nacional, da Concrejato e os agradecimentos.

Figura 9: Parede com os créditos da exposição



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Textos (transcritos em sua versão original):

Comissão de Resgate de Acervos do Museu Nacional - (Parede A)

A Equipe de Resgate de Acervos é o resultado do esforço coletivo de profissionais do Museu Nacional/UFRJ e a colaboração de entidades nacionais e internacionais como o IPHAN, IBRAM, o ICOM, a UNESCO e o ICCROM. É tarefa da equipe inspecionar as áreas atingidas de forma a registrar os níveis de destruição e as perdas em cada coleção. Porém, o principal objetivo do resgate é a recuperação do acervo do Museu Nacional, seu registro e estabilização. Com o incêndio, que durou cerca de seis horas, ocasionando intensos danos à estrutura do prédio, o resgate ainda é limitado pelas condições de segurança, sendo necessário o acompanhamento da empresa contratada para estabilização do prédio. Nesse cenário, apenas os servidores são autorizados a entrar na área do sinistro, enquanto colaboradores e alunos juntam-se aos colegas que permanecem na área de recepção e triagem, registrando, documentando e tratando tudo aquilo que é recuperado do Palácio. Entre objetos praticamente destruídos e aqueles que pouco sofreram com as chamas e o calor, a equipe de resgate trabalha incessantemente para devolver ao público todos os remanescentes possíveis do inestimável acervo do Museu Nacional.

Ficha técnica - (Parede B)

Museu Nacional

Diretor: Alexander Kellner

Vice-diretora: Cristiana Serejo

Diretoria Administrativa: Wagner William Martins

Curadores Resgate

Claudia Rodrigues Carvalho, Luciana Carvalho, Angela Rabello, Victor Bittar, Silvia Reis, Luciana Witovisk, Helder de Paula Silva, Orlando Nelson Grillo, Murilo Bastos, Pedro Von Seehausen, Michele de Barcelos Agostinho, Leticia Dutra, Paula de Aguiar, Gisele Rhis, Sarah Siqueira Sousa, Claudio José Fernandes da Costa, Cleide Martins, Mariana Costa Duarte Ferreira, Lilian Cardoso, Alexandre Pimenta, Vinicius Padula, Maria Elizabeth Zucolotto.

Curadores Associados e Pesquisadores Colaboradores

Alcimar do Lago Carvalho, Alexia de Andrade Granado, Aline Miranda de Souza, Ciro Ávila, Cristiana Serejo, Cristiano Moreira, Débora Pires, Eliane Guedes, Fabiano Faulstich, Irene Azevedo Cardoso, Joana Zanol, Leandra de Oliveira, Leonardo Henrique Gil Azevedo, Lygia

Santiago Fernandes, Manoela Cardoso, Marcelo Ribeiro de Brito, Marcos Raposo, Margareth Coutinho de Oliveira, Mariane Targino, Mariângela Menezes, Monique Cristina dos Santos, Paulo Buckup, Paulo Passos, Rita Scheel-Ybert, Sandro Scheffler, Sergio Alex K, Azevedo, Sheila Nicolas Vilas Boas, Sonia Fraga.

Produção Executiva: Juliana Manso Sayão

Apoio logístico e preparação de acervo

Ana Luiza Castro do Amaral, Bárbara Maciel, Elaine Silva Costa, Gabriel da Silva Cardoso, Guadalupe Campos, Leonardo Waisman Azevedo, Marcia Valéria de Sousa, Mariana Peterson, Mario Junior Alves Polo, Neuvania Curty Ghetti, Rachel Correa Lima, Sara Nunes, Tarcisio Ferrari Salamella, Uiara Gomes Cabral.

Seção de Museologia do Museu Nacional

Amanda Thomaz Cavalcanti, Edina Maria Pereira Martins, Eduardo Lacerda Gonçalves, Fábio Portugal, Fernanda Pires, Flávia Pires, Guilherme de Almeida Machado, Marco Aurélio Marques Caldas, Marilene de Oliveira Alves, Pedro Henrique de Souza Gomes, Thaís Mayumi Pinheiro, Valéria de Azevedo Moreira Rivera.

Fotografia: Diogo Vasconcellos, Marcos Gusmão, Rômulo Fialdini, Valentino Fialdini.

Núcleo de Comunicação e Eventos do Museu Nacional

Anna Carolina Bayer, Eliane Frenkel, Fernanda Guedes, Giovana Kebian, Kyoma Oliveira, Renato Costa.

Concrejato

Equipe Engenharia/Administrativa

Antonio Scherres [encarregado de montagem], Daniel Ribeiro Brito [analista de planejamento], Fabrício Rocha [gerente operacional], Gilberto Mamede Bezerra [mestre de obras], Janaina Rombaldi Genaro Montoni [arquiteta coordenadora], Jeyzom Mamede Celestino [auxiliar de almoxarife], João Mamede Sobrinho Filho [encarregado administrativo], José Roberto de Jesus Junior [técnico de segurança do trabalho], Laiz Franco Fernandes da Silva [técnico¹⁰⁹ de enfermagem], Marcia de Menezes Guimarães [engenheiro¹¹⁰ de segurança do trabalho], Rommel Curzio [presidente executivo],

¹⁰⁹ No texto impresso na parede o cargo está erroneamente escrito como *técnico* no masculino, quando deveria estar como *técnica* no feminino.

¹¹⁰ No texto impresso na parede o cargo está erroneamente escrito como *engenheiro* no masculino, quando deveria estar como *engenheira* no feminino.

Wanderson Laurentino de Souza Ferreira [almoxarife], William Barbosa de Britto [apropriador].

Projetistas

André Freitas [engenheiro - Projeto cobertura provisória - Empresa: Af projetos], Jorge Schneider [engenheiro - Projeto cobertura provisória - Empresa: Qualitech], Verônica Pimentel [arquiteta - Projeto ações emergenciais bens integrados - Empresa: Velatura], Wallace [arquiteto - Projeto ações emergenciais bens integrados - Empresa: Velatura], Consolidação/ proteção das esculturas de mármore das fachadas - Empresa: Velatura], Fernando Clementino [ajudante de restaurador], Flavio Luiz da Silva [restaurador], Jose Alberto Luiz de Mello Ferreira [restaurador], Kliwen Q. do Espírito Santo [restaurador], Marcos Ouverney Costa [ajudante de restaurador], Rodolfo Lo Bianco [restaurador], Vinicius Santos da Silva [restaurador].

Equipe Operacional Concrejato

Adalberto Jose de Carvalho [pintor], Anderson Bezerra dos Ramos [servente], Anderson Pereira da Silva [motorista], Bernardo Cesar Marvilla do Nascimento [servente], Darlan dos Santos Carneiro [servente], Davi Assis dos Santos [contínuo], David Santos de Sousa [servente], Domingos Rosa Coelho Cardoso [servente], Eduardo Silva Lourenco [servente], Elisangelo Vieira da Silva [montador de andaimes], Emerson Carvalho de Souza [servente], Eraldo Galvão de Santana [carpinteiro de telhado], Fagner Santos Miguel [servente], Flavio de Oliveira [servente], Francisco Francerlandio Alves de Oliveira [carpinteiro], Gabriel da Silva [servente], Gilberto Santos Netto [montador de andaimes], Henrique Estevam da Silva [montador de andaimes], Jefferson de Souza Antunes [servente], Jony de Paula Ramos [bombeiro hidráulico], Jose Expedito Silva [carpinteiro de esquadria], Jose Gomes [servente], Jose Herminio Silva Seixas [servente], Luana Antunes de Oliveira [auxiliar técnico], Luciano Mendes de Alcântara [carpinteiro], Luiz Carlos de Souza Martins [pedreiro], Matheus Vitor da Silva Batista [servente], Maxuel Caetano dos Santos [servente], Moises Antonio da Silva [servente], Paulo Augusto Novaes [pintor], Renato Manfredini Soares da Silva [servente], Richard da Silva Ferreira [servente], Roberto Nunes Padilha [eletricista montador], Roberto Pessoa Santos Junior [marteteleiro], Sandro Inocêncio Rodrigues [montador de andaimes], Sandro Rodrigues de Souza [montador de andaimes], Tiago Santos Padilha [servente], Valdeir Fernandes de Almeida [servente], Vanderson da Gama Felix [servente], Victor José Nunes dos Santos [servente], Vitor Lucas Aprigio de Oliveira [carpinteiro], Wanderson Laurentino de Souza Ferreira [almoxarife], Wellington Dias Francisco [pedreiro].

Agradecimentos

Associação Amigos do Museu Nacional - SAMN, British Council, Centro Internacional de Estudos para Conservação e Restauro de Bens Culturais - ICCROM, Conselho Internacional de Museus - ICOM, Consulado da Alemanha, Curso de alunos de Graduação em Arqueologia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro/ UERJ, Doadores do S.O.S. Museu Nacional, Equipe da Concrejato, Fundação Oswaldo Cruz - FIOCRUZ, Historisches Archiv der Stadt Köln - Arquivo Histórico da Cidade de Colônia, Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM, Instituto Mamirauá, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, Ministério da Educação, Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura - UNESCO, Participantes da disciplina especial do Programa de Pós-graduação em Arqueologia - PPGArq/MN/ UFRJ, projeto Coral Vivo. Agradecimento especial a toda a comunidade do Museu Nacional e da UFRJ.

Campanha de Doações

Os primeiros meses do resgate só foram possíveis em função do intenso trabalho de diferentes equipes do Museu Nacional, da UFRJ e de instituições solidárias. Mas, a principal colaboração, via conta S.O.S. Museu Nacional, veio de diferentes doadores anônimos, os quais foram os responsáveis por sustentar a compra de insumos fundamentais para o início dos trabalhos. Para dar um exemplo, as primeiras 1000 caixas usadas para a coleta e armazenamento do acervo foram adquiridas com os recursos dessas contribuições. Este é mais um exemplo do amor e carinho do público com o Museu Nacional.

Quer colaborar com as doações para ajudar o Museu Nacional?

Você tem algumas opções:

1 POR MEIO DA CONTA:

Banco do Brasil

Agência: 3010-4

Conta correntes: 60.618-9

CNPJ: 30024681/0001-99

Via Associação de Amigos do Museu Nacional*

*Os recibos de doações para pessoas físicas e jurídicas serão emitidos pela Associação Amigos do Museu Nacional (SAMN), entidade de utilidade pública, reconhecida no Estatuto dos Museus e que, há mais de 80 anos, apoia ações e projetos do Museu Nacional. Após a realização do depósito, envie uma cópia digitalizada do comprovante de depósito para o seguinte e-mail: sosmuseunacional@samn.org.br.

2 VIA PAYPAL através do link no site www.museunacional.ufrj.br, na aba Doações/
Donations

3 TEM PEÇAS PARA O NOSSO ACERVO E QUER DOAR?

Envie um e-mail para: falecomdiretor@mn.ufrj.br (Assunto: DOAÇÃO)

Etnologia

Figura 10: Vitrines e murais com objetos pertencentes às coleções etnológicas do MN/UFRJ



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Texto geral de Etnologia - (Parede C) - (transcrito em sua versão original):

As coleções etnológicas reúnem um acervo estimado em 40 mil peças que, quando do incêndio, estavam em processo de re-inventariamento e digitalização. Mais de 2/3 deste acervo era de objetos representativos dos povos indígenas do Brasil, resultado dos múltiplos encontros entre colecionadores, cientistas, líderes, artesãos e artesãs de diversos povos e regiões ao longo de dois séculos de história. Também integrava a coleção um precioso acervo africano e afro-brasileiro, bem como magníficas peças das ilhas do Pacífico e uma extensa coleção de artefatos de cultura popular. O trabalho de resgate vem garantindo que os objetos remanescentes continuem a revelar a diversidade sociocultural e

histórica da formação nacional. As peças resgatadas dos escombros, algumas delas exibidas aqui, apresentam materiais de grande durabilidade, como pedras, metais e cerâmica. Para a plumária, a cestaria e os objetos de madeira, a perda foi praticamente total. Duas coleções não foram afetadas pelo incêndio, pois não se encontravam no Palácio. Além do trabalho com a coleção resgatada, novos projetos para o acervo etnológico envolvem a repatriação digital das coleções sobre indígenas do Brasil, existentes em grandes museus europeus, bem como a reconstituição de parte do acervo perdido por meio de um processo dialógico de colaboração e compromisso com os próprios povos indígenas.

Figura 11: Em primeiro plano, vitrines com objetos pertencentes às coleções etnológicas do MN/UFRJ



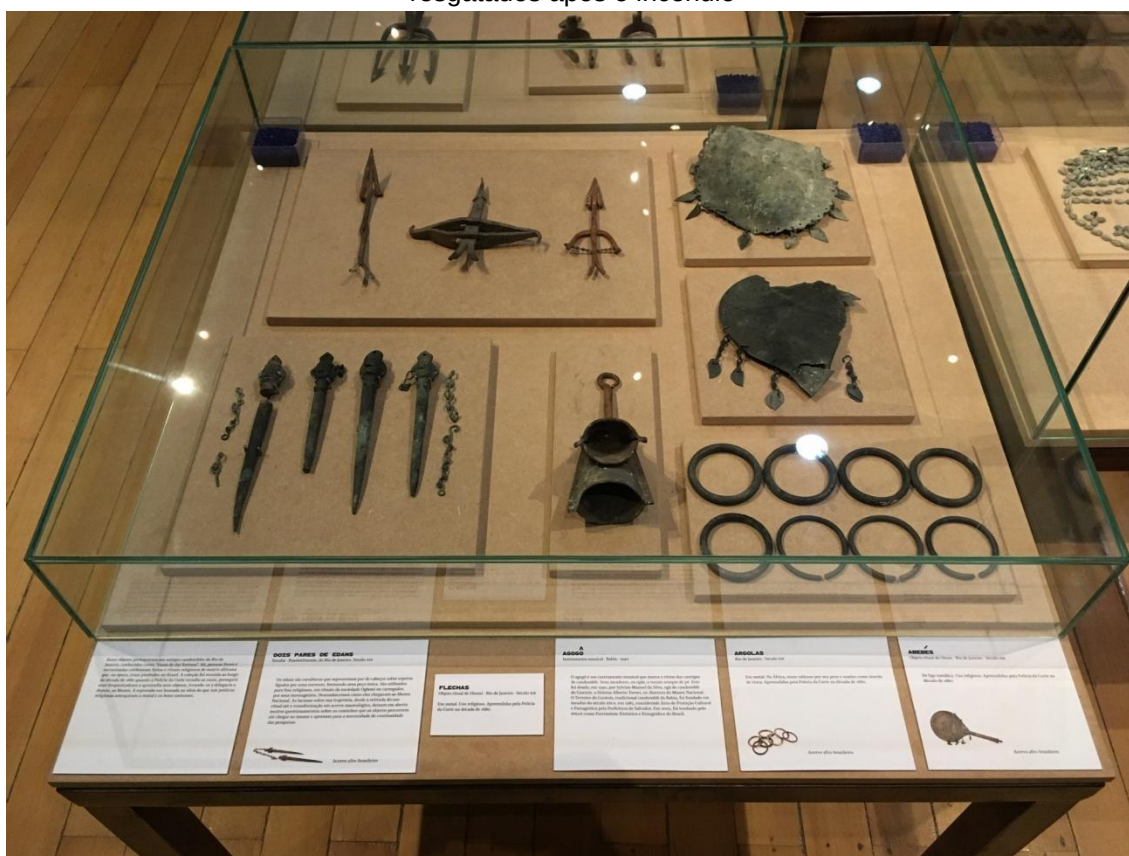
Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Vitrine 1¹¹¹

Texto geral para os itens que estão na vitrine 1 (transcrito em sua versão original):

Esses objetos pertencem aos antigos candomblés do Rio de Janeiro, conhecidos como “casas de dar fortuna”. Ali pessoas livres e escravizadas celebravam festas e rituais religiosos de matriz africana que, na época, eram proibidos no Brasil. A coleção foi reunida ao longo da década de 1880 quando a Polícia da Corte invadia as casas, perseguia seus frequentadores e apreendia seus objetos, levando-os à delegacia e, depois, ao Museu. A repressão era baseada na ideia de que tais práticas religiosas ameaçavam a moral e os bons costumes.

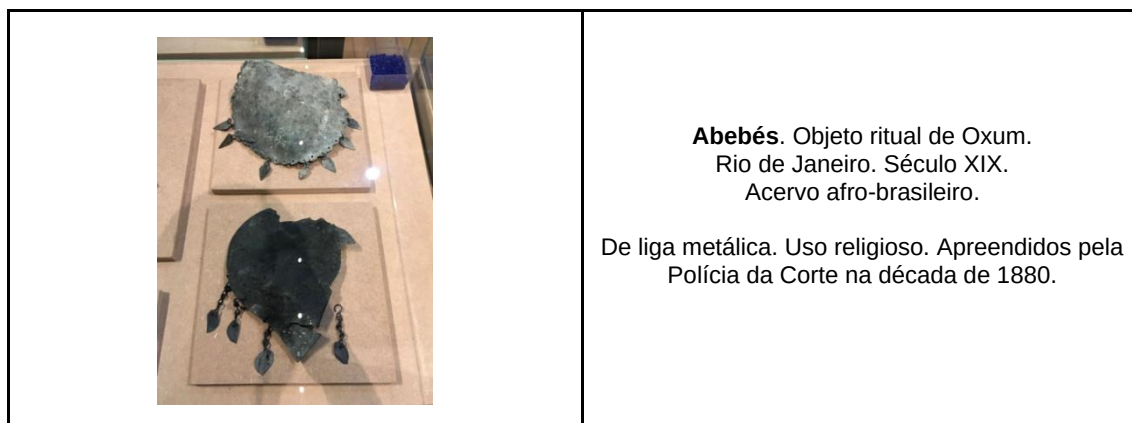
Figura 12: Vitrine 1 com objetos afro-brasileiros, pertencentes às coleções etnológicas, resgatados após o incêndio



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

¹¹¹ Vitrine com recipientes de sílica em gel para controle de umidade do ar devido a presença de objetos metálicos em seu interior.

Objeto	Legenda
	Dois pares de Edans. Acervo afro-brasileiro. Yorubá. Possivelmente, do Rio de Janeiro. Século XIX. Os edans são esculturas que representam par de cabeças sobre espetos ligados por uma corrente, formando uma peça única. São utilizados para fins religiosos, em rituais da sociedade Ogboni ou carregados por seus mensageiros. Desconhecemos como eles chegaram ao Museu Nacional. As lacunas sobre sua trajetória, desde a retirada do uso do ritual até a transformação em acervo museológico, deixam em aberto muitos questionamentos sobre os caminhos que os objetos percorrem até chegar ao museu e apontam para a necessidade da continuidade das pesquisas.
	Flechas. Objeto ritual de Oxossi. Rio de Janeiro. Século XIX. Em metal. Uso religioso. Apreendidas pela Polícia da Corte na década de 1880.
	Agogô. Instrumento musical. Bahia. 1940. O agogô é um instrumento musical que marca o ritmo das cantigas de candomblé. Seus tocadores, os ogãs, o tocam sempre de pé. Este foi doado, em 1940, por Sylvino Manoel da Silva, ogã do candomblé do Gantois, a Heloísa Alberto Torres, ex-diretora do Museu Nacional. O Terreiro do Gantois, tradicional candomblé da Bahia, foi fundado em meados do século XIX e, em 1895, considerado Área de Proteção Cultural e Paisagística pela Prefeitura de Salvador. Em 2002, foi tombado pelo IPHAN como Patrimônio Histórico e Etnográfico do Brasil.
	Argolas. Rio de Janeiro. Século XIX. Acervo afro-brasileiro. Em metal. Na África, eram valiosas por seu peso e usadas como moeda de troca. Apreendidas pela Polícia da Corte na década de 1880.



Vitrine 2¹¹²:

Figura 13: Vitrine 2 com objetos africanos, pertencentes às coleções etnológicas, resgatados após o incêndio



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

¹¹² Vitrine com recipientes de sílica em gel para controle de umidade do ar devido a presença de objetos metálicos em seu interior.

Texto geral para os itens que estão na vitrine 2 (transcrito em sua versão original):

Essas peças pertenceram ao rei Adandozan do Daomé (atual Benim), que os deu de presente ao príncipe regente D. João, em 1810, quando a família real portuguesa vivia no Brasil. Ao presentear D. João, Adandozan esperava fortalecer a diplomacia e o comércio de pessoas escravizadas entre os dois reinos. O reino do Daomé fazia muitos prisioneiros através da guerra contra povos vizinhos e se tornou um dos maiores exportadores de escravos para as Américas. Os presentes foram transferidos para o Museu Nacional em 1818, tornando-se uma das primeiras coleções da instituição. Além da touca e da bolsa de tabaco, havia sandálias, bandeira de guerra e o trono, todos expostos na sala Kumbukumbu: África, memória e patrimônio, lamentavelmente destruída pelo incêndio.

Objeto	Legenda
	Búzios. Benim. África. 1810. Acervo africano. Elemento decorativo da touca real, feita em tecido brocado. Presente do rei Adandozan ao príncipe regente D. João.
	Cortador de tabaco em metal. Benim. África. 1810. Acervo africano. A peça integrava a bolsa de couro para transporte de tabaco. Presente do rei Adandozan ao príncipe regente D. João.

Vitrine 3:

Figura 14: Vitrine 3 com objetos classificados como de culturas regionais brasileiras, pertencentes às coleções etnológicas, resgatados após o incêndio



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Texto geral para os itens que estão na vitrine 3 (transcrito em sua versão original):

Esses objetos são indicativos do saber fazer do conhecimento popular, assumindo uma função pedagógica por guardarem em sua materialidade as técnicas empregadas em sua produção. O grande número de miniaturas na coleção levanta a hipótese de que alguns deles poderiam ser usados como brinquedos.

Objeto	Legenda
	Cofre. Miniatura em cerâmica. Alagoas, Bahia ou Pernambuco. Coleção Regional. Meados do século XX.

	Escultura de cerâmica. Miniatura de figura humana montada em cavalo. Pernambuco ou Bahia. Coleção Regional. Década de 1950.
	Moringa. Miniatura em cerâmica. Coleção Regional. Século XX.
	Cachimbo. Miniatura em cerâmica. Pará ou Pernambuco. Coleção Regional. Década de 1950.
	Pote. Miniatura em cerâmica. Coleção Regional. Século XX.
	Quartinha. Miniatura em cerâmica. Alagoas, Bahia ou Pernambuco. Coleção Regional. Década de 1950.

Vitrine 4¹¹³:

Figura 15: Vitrine 4 com objetos classificados como de culturas regionais brasileiras, pertencentes às coleções etnológicas, resgatados após o incêndio



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Texto geral para os itens que estão na vitrine 4 (transcrito em sua versão original):

Tridente, faca, par de esporas e quartinha fazem parte da coleção regional, formada no Museu Nacional entre as décadas de 1930 e 1950, que incluía adornos, utensílios domésticos, instrumentos de trabalhos, esculturas de figuras humanas e animais em cerâmica, cachimbos e vestimentas dentre outras peças. Seu colecionamento foi motivado pelo nacionalismo que marcou a política implementada pelo Estado brasileiro na época. Os objetos reunidos deveriam ser representativos das regiões do Brasil e dos tipos humanos que conformavam o povo brasileiro. Juntos, eles contribuiriam para a materialização da “brasilidade” ao apresentar imagens e coisas que expressariam o caráter nacional.

¹¹³ Vitrine com recipientes de sílica em gel para controle de umidade do ar devido a presença de objetos metálicos em seu interior.

Objeto	Legenda
	Par de esporas. Bahia. Coleção Regional. Década de 1940.
	Tridente. Coleção Regional. Século XX
	Faca. Bahia, Goiás ou Rio Grande do Norte. Coleção Regional. 1ª metade do século XX.

Figura 16: Vitrine e murais com objetos pertencentes às coleções etnológicas do MN/UFRJ



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Vitrine 5¹¹⁴:

Figura 17: Vitrine 5 com objetos indígenas, pertencentes às coleções etnológicas, resgatados após o incêndio



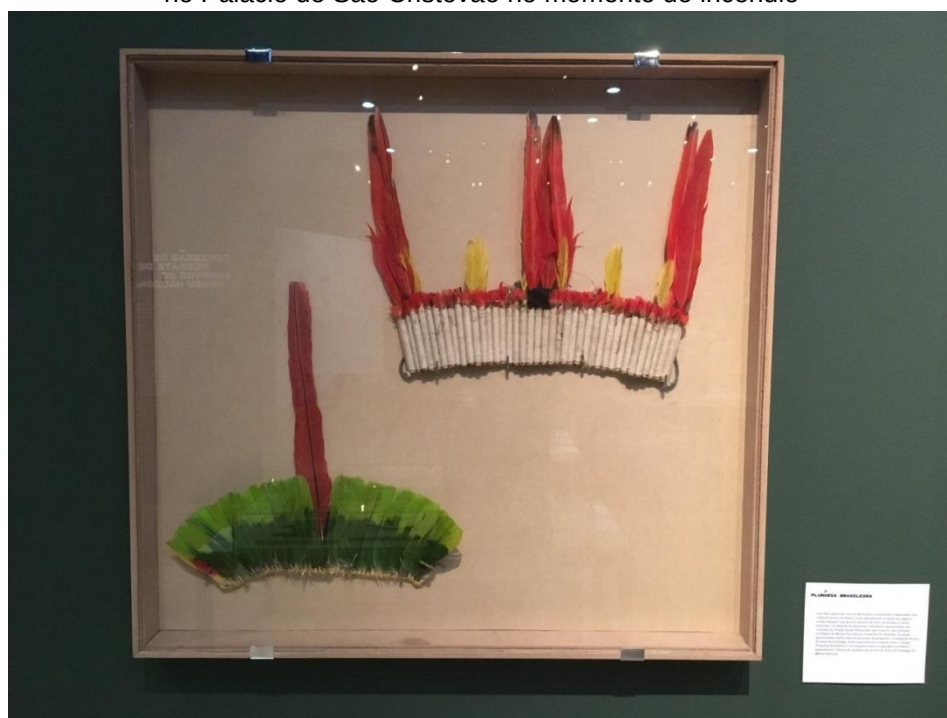
Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

¹¹⁴ Vitrine com recipientes de sílica em gel para controle de umidade do ar devido a presença de objetos metálicos em seu interior.

Objeto	Legenda
	Tembetás de quartzo. Karajá. Vale do Rio Araguaia. 1939. Os tembetás são um tipo de adorno que atravessa o lábio inferior, servindo como marcador de diferença etária entre os homens. Os mais jovens usavam os tembetás de quartzo logo depois do ritual de perfuração. À medida que amadureciam, usavam o tembetá de madeira, que se tornava mais longo e podia chegar até o peito. Quando envelheciam, os homens voltavam a usar tembetás menores. A coleção de tembetás do Museu Nacional foi reunida pelo antropólogo norte-americano William Lipkind em escavações no cemitério da aldeia de Fontoura, Ilha do Bananal, em 1939.
	Conjunto de pontas de flecha e lança indígenas. As peças, possivelmente, vieram por meio da Comissão Rondon. Análises estão sendo feitas para indicar suas proveniências.

Mural 1(Parede C):

Figura 18: Mural 1 com objetos indígenas, pertencentes às coleções etnológicas, que não estavam no Palácio de São Cristóvão no momento do incêndio



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Mural 2 (Parede C):

Figura 19: Mural 2 com objetos indígenas, pertencentes às coleções etnológicas, que não estavam no Palácio de São Cristóvão no momento do incêndio



Fonte: Guilherme Machado, 2019

Legenda para os dois murais na parede:

Plumária Brasileira

Uma das expressões mais tradicionais e visualmente impactantes das culturas nativas do Brasil, a arte plumária diz respeito aos objetos confeccionados com penas e plumas de aves, associadas a outros materiais. Os adornos de plumárias e diademas apresentados são oriundos da Doação Rafael Pessoa que, por ventura, não estavam no Palácio do Museu Nacional no momento do incêndio. As peças apresentadas ainda estão em processo de pesquisa e catalogação dentro do Setor de Etnologia. Esses materiais em conjunto com a coleção “Primeiros Brasileiros” e os remanescentes recuperados no Palácio, representam o futuro de curadoria do acervo do Setor de Etnologia do Museu Nacional.

Vitrine 6

Figura 20: Vitrine 6 com objetos indígenas, pertencentes às coleções etnológicas, resgatados após o incêndio



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Texto sobre os Karajás, povo ao qual os objetos expostos na vitrine pertencem (transcrito em sua versão original):

Os Karajás são habitantes seculares de uma extensa faixa do vale do rio Araguaia, entre os Estados de Mato Grosso, Goiás, Tocantins e Pará, com a maior parte das aldeias na Ilha do Bananal (TO), maior ilha fluvial do mundo. A família linguística Karajá pertence ao tronco linguístico Macro-Jê e se divide em três línguas: Karajá, Javaé e Xambioá. Segundo dados do IBGE, o povo Karajá atualmente soma cerca de 4 mil pessoas.

Figura 21: Vitrine 6 com objetos indígenas, pertencentes às coleções etnológicas, resgatados após o incêndio



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Objeto	Legenda
	Panela zoomorfa de cerâmica. Waujá. Xingu. Acervo indígena. As panelas zoomorfas são produzidas pelos Waujá, habitantes do Parque Indígena do Xingu notórios pela singularidade de sua cerâmica. Produzidas para o mercado de artesanato indígena, as panelas zoomorfas apresentam múltiplas combinações de formas: as bordas podem ter prolongamentos de cabeças, patas, antenas, asas e rabos, formando um número extenso de animais. Seu tamanho varia de minúsculas panelas, que cabem na palma da mão, até panelas com mais de 1 metro de diâmetro. Podem ser usadas para servir alimentos, guardar pequenos objetos ou ainda como panelas brinquedos (destinadas às crianças geralmente quando aprendem a comer sozinhas).
	



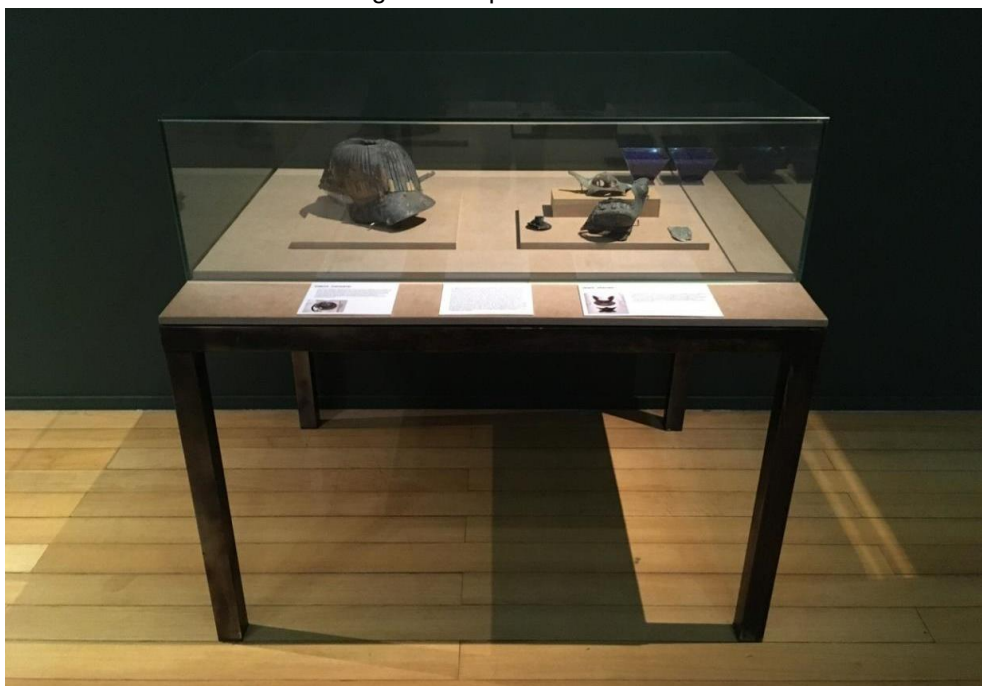
Ritxòkò. Boneca de cerâmica. Karajá. Aldeia de Santa Isabel, Vale do Rio Araguaia, Goiás. 1959. Acervo indígena.



A arte cerâmica karajá apresenta vários tipos e motivos, desde utensílios domésticos até as bonecas, com temas mitológicos, rituais e da vida cotidiana. Estas peças, especialmente, tem estilo moderno, forte visibilidade para a pintura corporal e penteado tradicional das mulheres Karajá. Foram confeccionadas pela artesã Xuréia e coletadas por Heloisa Fenélon em 1959. A confecção das bonecas é uma atividade exclusiva das mulheres e o seu comércio, uma importante fonte de renda. O modo de fazê-las envolve técnicas transmitidas de geração em geração. A experiência da ceramista, sua habilidade e preferência estética influenciam na produção. Em 2012, o modo de fazer as ritxòkò foi registrado pelo IPHAN como Patrimônio Cultural do Brasil.

Vitrine 7¹¹⁵

Figura 22: Vitrine 7 com objetos japoneses, pertencentes às coleções etnológicas, resgatados após o incêndio



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Figura 23: Vitrine 7 com objetos japoneses, pertencentes às coleções etnológicas, resgatados após o incêndio



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

¹¹⁵ Vitrine com recipientes de sílica em gel para controle de umidade do ar devido a presença de objetos metálicos em seu interior.

Texto geral para os itens que estão na vitrine (transcrito em sua versão original):

A trajetória de formação da coleção japonesa reflete a própria história do Museu e do Brasil. Formada desde o século XIX, era composta por peças doadas por viajantes, particulares e imigrantes japoneses. Entre vestimentas, documentos e objetos do cotidiano, destacam-se espadas, uma armadura que pode ter sido de D. Pedro II (sua proveniência vem sendo investigada), e uma caixinha feita com a madeira do santuário de Ise, doada por Simi Kamiya, Fumihide Okubo e Sigeo Sekizu, de Aliança, São Paulo (1935). Desde a década de 1940, nenhuma peça da coleção estava exposta. De 1995 a 1996, com apoio da Fundação Japão, Heloísa Fenelon, do Setor de Etnografia e Etnologia, foi para o Museu Nacional de Etnologia, em Osaka, como pesquisadora visitante. Em mais uma interrupção trágica, faleceu pouco depois de retornar ao Brasil. Desde 2014, a coleção tem sido estudada, dando origem à criação do Grupo de Pesquisa Interdisciplinar de Estudos Japoneses e contando com o apoio da Fundação Japão por meio do Programa de Fomento aos Estudos Japoneses (2018-2019). Estava sendo organizada uma exposição temporária comemorativa dos 110 anos da imigração japonesa no Brasil para novembro de 2018. Nos dedicamos agora a resgatar e contar a memória da coleção.

Objeto	Legenda
	Kabuto (capacete) Parte de armadura de guerreiro, classe samurai (Japão). Ferro laqueado preto com detalhes dourados, sem adereço frontal, originalmente com placas articuladas trançadas com seda em duas cores (creme e verde, assim como as demais peças da armadura). Tinha sido recentemente restaurado pela especialista Ana Eugênia Amorim Barbosa, colaboradora do Laboratório Central de Conservação e Restauração do Museu Nacional.
	Menpō (máscara) Parte de armadura de guerreiro, classe samurai (Japão). Ferro laqueado, originalmente da cor vermelha, com bigode branco e presença de guruwa (protetor para o pescoço com placas articuladas) com o mesmo tipo e cor de seda do restante da armadura. Tinha sido recentemente restaurada pela especialista Ana Eugênia Amorim Barbosa, colaboradora do Laboratório Central de Conservação e Restauração do Museu Nacional.

Antropologia

Figura 24: Texto referente ao Departamento de Antropologia e acervos produzidos após o incêndio, pertencentes às coleções de Antropologia Biológica do MN/UFRJ



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Texto geral da Antropologia - (Parede C) - (transcrito em sua versão original):

O Museu Nacional, desde sua fundação, tornou-se um centro polarizador de pesquisadores nacionais e estrangeiros que ali se estabeleceram para a organização de suas expedições, o que propiciou o acúmulo de um extenso acervo sobre a diversidade cultural brasileira. Foi pelo desenvolvimento das atividades colecionistas e científicas que ali se formaram as coleções da etnologia, arqueologia, linguística e antropologia biológica, as quais representam diferentes aspectos dos estudos sobre as populações humanas, desenvolvidos no Departamento de Antropologia.

Parte significativa das coleções antropológicas estava no Palácio e foi severamente afetada pelo incêndio. Registros sonoros em cilindros de cera e em suportes modernos, testemunhos da diversidade linguística dos grupos indígenas brasileiros foram destruídos assim como outros materiais vulneráveis às chamas. A biblioteca Francisca Keller, especializada em Antropologia, por exemplo, foi completamente destruída pelo incêndio. O colapso dos pavimentos também foi um fator de grande impacto para algumas coleções, como a Coleção de Antropologia Biológica, composta de remanescentes humanos, cuja reserva técnica situava-se no terceiro andar. Com exceção dos remanescentes de Luzia (que, por segurança, ficavam no térreo), os demais exemplares desta coleção ainda não

foram resgatados, em função das dificuldades de acesso ao material, encapsulado no seu mobiliário de guarda, completamente retorcido devido ao fogo e ao impacto da queda.

Vitrine 8:

Objeto	Legenda
	Reprodução do crânio e da reconstrução da face de Luzia. O Crânio de Luzia foi encontrado na gruta conhecida como Lapa Vermelha IV, Lagoa Santa (Minas Gerais), na década de 1970. Foi durante uma missão de pesquisa franco-brasileira coordenada pela arqueóloga Annette Laming-Emperaire, com a participação de pesquisadores do Museu Nacional. Estima-se que tenha de 11.000 a 11.500 anos. É o esqueleto mais antigo descoberto na América. Apresenta características peculiares na morfologia craniana, que vêm sendo interpretadas como evidências de uma migração anterior à ocupação do continente americano por populações com características morfológicas próximas das populações asiáticas atuais.

Arqueologia

Figura 25: Em primeiro plano, vitrines com objetos pertencentes às coleções arqueológicas do MN/UFRJ



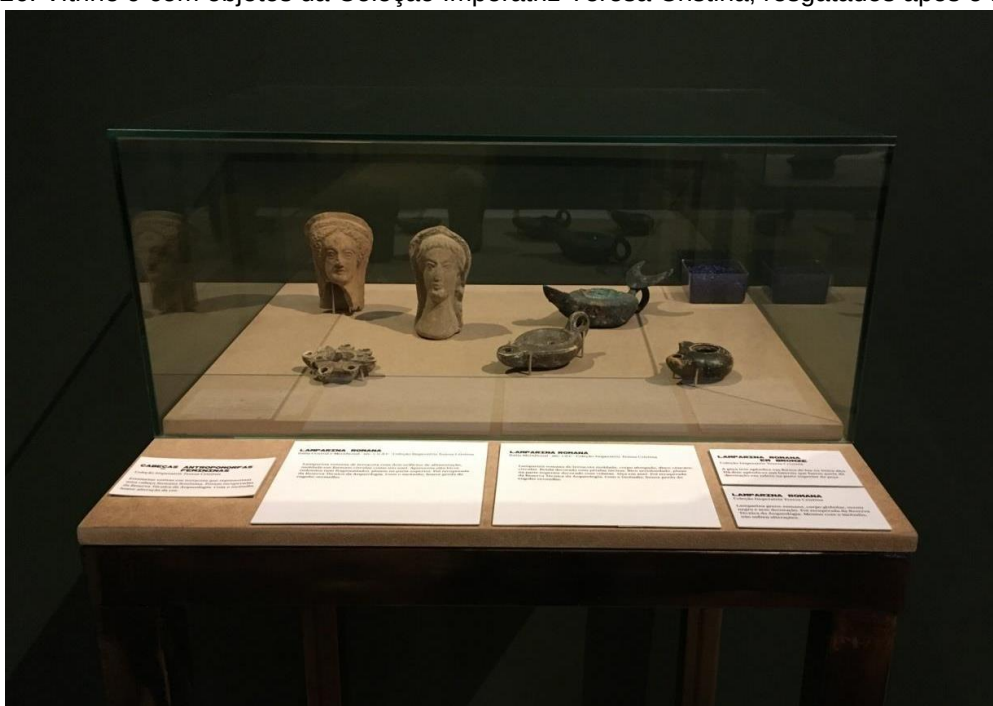
Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Texto geral da Arqueologia - (Parede D) - (transcrito em sua versão original):

O acervo de Arqueologia era o mais importante do país e o maior da América Latina. Suporte privilegiado para a produção de novos conhecimentos sobre as diversas culturas ali representadas, era reconhecido como o único, em solo brasileiro, capaz de oferecer a oportunidade de comparar, sob um mesmo teto, a diversidade cultural através dos tempos, desde o Paleolítico Superior europeu até o século XIX. A formação desse acervo remonta ao século XIX com a Coleção Egípcia dos imperadores D.Pedro I e D.Pedro II e a Coleção Greco-romana da Imperatriz Teresa Cristina. Juntam-se a elas as coleções Pré-colombianas representativas da diversidade cultural no continente antes da conquista europeia. Da pré-história brasileira, as coleções Amazônia e Tupiguarani destacam-se pelos exemplares internacionalmente conhecidos pela conjugação da técnica, criatividade e estética. De extraordinária importância científica, histórica, arqueológica e artística, esse acervo foi duramente atingido pelo sinistro de setembro do ano passado, mas não destruído. Pela localização da Reserva Técnica de Arqueologia, aos fundos do Palácio, e pelo grande número de artefatos confeccionados em materiais mais resistentes, como cerâmica e rochas, vêm sendo resgatados diversos exemplares inteiros ou danificados, passíveis de restauração. Exemplares simbólicos dessas coleções vêm a público, neste momento, com a possibilidade de novos estudos e produção de conhecimento.

Vitrine 9:

Figura 26: Vitrine 9 com objetos da Coleção Imperatriz Teresa Cristina, resgatados após o incêndio



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Objeto	Legenda
	Cabeças antropomorfas femininas. Coleção Imperatriz Teresa Cristina. Estatuetas votivas em terracota que representam uma cabeça humana feminina. Foram recuperadas da Reserva Técnica da Arqueologia. Com o incêndio, houve alteração da cor.
	
	Lamparina romana. Itália Central e Meridional, séc.I-II d.C. Coleção Imperatriz Teresa Cristina Lamparina romana de terracota com dois orifícios de alimentação, moldada em formato circular como um anel. Apresenta oito bicos redondos (um fragmentado), planos na parte superior. Foi recuperada da Reserva Técnica da Arqueologia. Com o incêndio houve perda do engobo vermelho.

	Lamparina romana Itália Meridional, séc. I d.C. Coleção Imperatriz Teresa Cristina Lamparina romana de terracota moldada, corpo alongado disco côncavo, circular. Borda decorada com pétalas incisadas. Bico arredondado, plano na parte superior decorado com volutas. Alça em anel. Foi recuperada da Reserva Técnica da Arqueologia. Com o incêndio houve perda do engobo vermelho.
	Lamparina romana. Coleção Imperatriz Teresa Cristina Lamparina greco-romana, corpo globular, verniz negro e sem decoração. Foi recuperada da Reserva Técnica da Arqueologia. Mesmo com o incêndio, não sofreu alterações.
	Lamparina romana em bronze. Coleção Imperatriz Teresa Cristina A peça tem apêndice em forma de lua na única alça. Há dois apêndices nas laterais que fazem parte da decoração em relevo na parte superior da peça.

Vitrine 10

Figura 27: Vitrine 10 com objetos da Coleção de Arqueologia Brasileira, resgatados após o incêndio



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Objeto	Legenda
	Zoólito em forma de ave. Imbituba. Santa Catarina. Coleção Attilio Pittigliani. É proveniente da Ilha de Santana, Imbituba, Santa Catarina, Brasil. Os zoólitos são esculturas cerimoniais em pedra característicos dos sítios tipo Sambaqui (sítios de caçadores-pescadores presentes no litoral do Brasil meridional). A peça apresenta pequena depressão na região ventral dos animais e supõe-se que tenha sido destinada ao processamento de plantas utilizadas para fins ritualísticos. Foi adquirida pelo Museu Nacional em dezembro de 1938. Foi recuperada da exposição de Arqueologia Brasileira, na Sala Sambaquis. Com o incêndio, a peça ficou escurecida.
	Peso de rede. Itapeva. Torres, Rio Grande do Sul. Coleção Albino de Freitas. 1911 A peça (de lítico), proveniente de sambaqui, é tombada pelo IPHAN e foi adquirida em dezembro de 1939. Foi recuperada da exposição de Arqueologia Brasileira, na Sala Sambaquis. Por ação do fogo, apresenta marcas de queima e alteração da cor.
	Zoólito em formato de peixe. Imbituba. Santa Catarina. Coleção Attilio Pittigliani. Proveniente da Ilha de Santana, Imbituba, Santa Catarina, Brasil. Os zoólitos são esculturas cerimoniais em pedra característicos dos sítios tipo Sambaqui (sítios de caçadores-pescadores presentes no litoral do Brasil meridional), apresenta pequena depressão na região ventral dos animais que se supõe terem sido destinadas ao processamento de plantas utilizadas para fins ritualísticos. Pertencente à Coleção Attilio Pittigliani, adquirida pelo Museu Nacional em dezembro de 1938. Foi recuperada da exposição de Arqueologia Brasileira, Sala Sambaquis. Com o incêndio, esta peça apresentou marcas e aderências não identificadas.

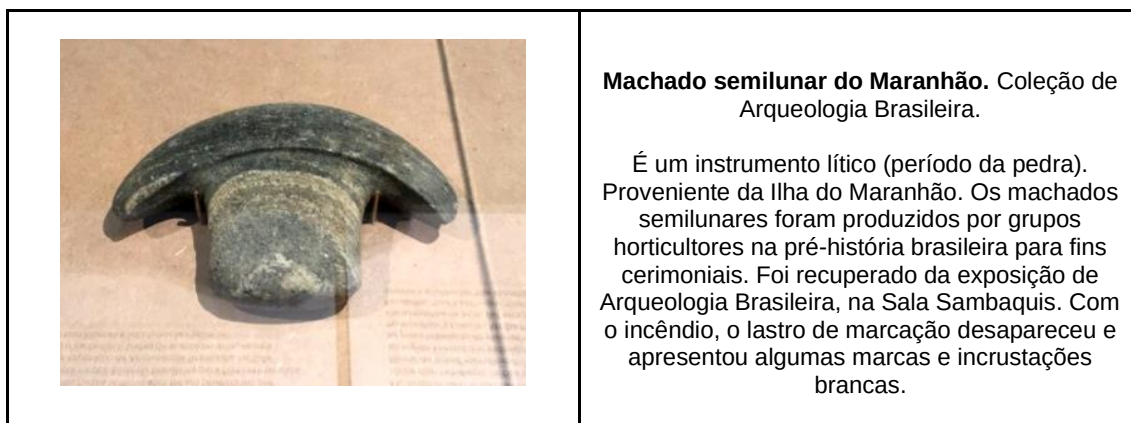


Figura 28: Vitrines com objetos pertencentes às coleções arqueológicas do MN/UFRJ



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Vitrine 11:

Figura 29: Em primeiro plano, vitrine 11 com objetos da Coleção Egípcia, resgatados após o incêndio



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Objeto	Legenda
	Fragmentos da estela do Ithu. Egito. Novo Império. XIX dinastia. 1307 – 1196 a.C

	Fragmentos da estela do Hat. Egito. Novo Império. XVIII dinastia. 1550 – 1309 a.C
	Shabtis de diferentes períodos. Luxor, Egito. Shabitis são um tipo de estatueta funerária egípcia de aspecto mumiforme, destinada a substituir o falecido na execução dos trabalhos agrícolas após a morte. Recebem a denominação ushebti, uchebti ou ushabti, dentre outras, os exemplares executados a partir da XXI dinastia, quando a passam a representar não somente o defunto, mas também seus servidores.
	Bronzes votivos que representam Sekhmet, Osiris-lua e Touro-Apís. Egito. 525-313 a.C. Estas 3 estatuetas votivas de bronze representam as divindades egípcias e são importantes testemunhos materiais da devoção pessoal dos egípcios antigos. Uma vez que os templos eram restritos ao culto sacerdotal, o Estado disponibilizava locais específicos nos arredores dos templos e em capelas para que as pessoas pudessem praticar sua devoção pessoal e ofertar estes objetos aos deuses. Praticamente todo panteão egípcio pode ser representado nas estatuetas em bronze, inclusive, representações chamadas de “panteístas”, onde vários elementos de divindades são somados em uma imagem. As estatuetas em bronze eram, ocasionalmente, enfaixadas em linho e colocadas em relicários de madeira.

Texto referente às Estelas - (transcrito em sua versão original):

As estelas são lajes em rocha ou madeira que poderiam conter cenas e textos inscritos. A palavra “estela” deriva do termo grego “stela” que significa “pedra erguida ou alçada”. No Egito Antigo, eram erguidas como epitáfios, marcadores de fronteiras, monumentos votivos e comemorativos. Como epitáfios, apresentavam o nome do morto e eram colocadas ao lado de fora das tumbas para marcar o lugar de oferenda. Essa tradição manteve-se em parte até os tempos modernos com as oferendas sendo substituídas por flores.

Vitrine 12:

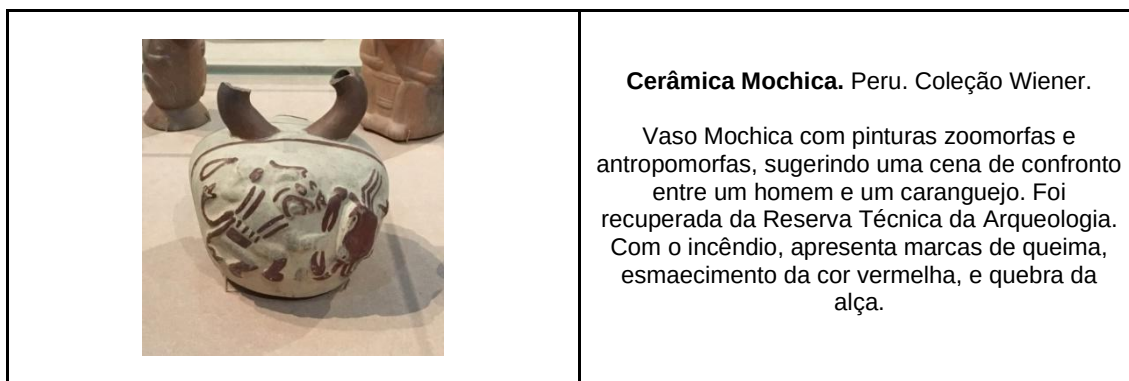
Figura 30: Vitrine 12 com objetos de povos que habitavam a região do atual Peru, pertencentes à coleções arqueológicas, resgatados após o incêndio



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Objeto	Legenda
	Vaso cerâmico. Nazca, Peru. Coleção Pedro Velasco. Recipiente cerâmico Nazca pintado com motivos geométricos, retirada em Pachacamac, departamento de Lima, Peru. Foi adquirida pelo Museu em 1945. Foi recuperada da Reserva Técnica da Arqueologia. Com o incêndio, houve alteração da cor e apresenta algumas marcas de queima.
	Cerâmica Mochica em forma de peixe. Peru. Coleção Pedro II. Cerâmica zoomorfa (representando um peixe) Mochica. Foi recuperada da Reserva Técnica da Arqueologia. Com o incêndio, o gargalo e a nadadeira se fragmentaram.

	Cerâmica Mochica em forma de casa com antropomorfo. Peru. Coleção Pedro II. Cerâmica Mochica da região de Puno, Peru. Foi recuperada da Reserva Técnica da Arqueologia. Com o incêndio, a cor vermelha de alguns detalhes ficou esmaecida.
	Vaso Antropomorfo. Peru. Coleção Pedro II. Cerâmica antropomorfa da região de Puno, Peru. Foi recuperada da Reserva Técnica da Arqueologia. Com o incêndio, houve alteração na cor e a peça apresenta marcas de queima no nariz.
	Cerâmica Antropomorfa em forma de homem agachado. Peru. Coleção Pedro II. Cerâmica antropomorfa que representa um homem agachado. Pertence à cultura pré-colombiana Chimú, da região de Puno, Peru. Foi recuperada da Reserva Técnica da Arqueologia. Com o incêndio, houve alteração total na cor e a peça apresenta marca de queima no bojo.
	Cerâmica Mochica pintada, com figura de zoomorfa. Peru. Coleção Pedro II. Vaso Mochica com alça em estribo e bojo decorado com pintura zoomorfa. Foi recuperada da Reserva Técnica da Arqueologia.
	Cerâmica Chimu dupla. Antropomorfa. Peru. Coleção Wiener Cerâmica Chimú zoomorfa (jaguar), dupla. Foi recuperada da Reserva Técnica da Arqueologia. Após o incêndio, apresentou impregnação do material utilizado em seu acondicionamento.

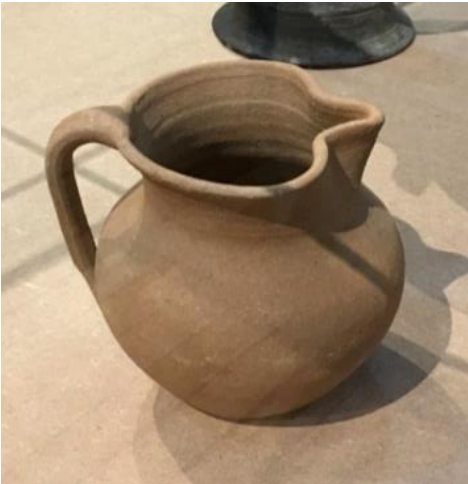


Vitrine 13:

Figura 31: Vitrine 13 com objetos da Coleção Imperatriz Teresa Cristina, resgatados após o incêndio



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Objeto	Legenda
	Cratera em sino taliota. Itália Meridional, estilo Gnathia, Apúlia, séc. III a.C. Coleção Imperatriz Teresa Cristina. Pintada sobre verniz negro, decoração de ovas pintadas e incisas no colo e três pares de linhas horizontais também incisas. No corpo, elementos de motivos de vinha. A cratera era um vaso usado para misturar vinho e água. Num simpósio grego, as crateras eram postas no centro da sala. Como eram grandes, eram difíceis de serem carregadas. Assim, a mistura de vinho e água era retirada da cratera com outros recipientes menores. A peça foi recuperada da Reserva Técnica da Arqueologia. Com o incêndio, uma das alças se quebrou e houve perda parcial da pintura.
	Enócoa (um jarro de vinho). Coleção Imperatriz Teresa Cristina. É uma das formas mais populares de cerâmica grega, utilizada para armazenar vinhos. Apresenta boca trilobada e alça larga, proveniente de Pompeia. Há muitas formas diferentes de enócoa, mas a mais antiga é a olpé (ὀλπή), com um perfil em forma de S da base ao topo. Foi recuperada da Reserva Técnica da Arqueologia. Com o incêndio, houve perda total da pintura e apresenta marca de queima.
	Lécito com alça. Coleção Imperatriz Teresa Cristina. É um vaso em forma de garrafa para armazenamento de azeite e óleos para o corpo. Tem borda fragmentada e pintura esmaecida em vermelho. Foi recuperada da Reserva Técnica da Arqueologia. Com o incêndio, houve perda da pintura vermelha, alterando sua coloração, e apresenta marca de queima.

	Aríbalo. Coleção Imperatriz Teresa Cristina. Vaso com corpo globular, alça pequena e gargalo estreito. Era utilizado como de banho por atletas para conservar óleos essenciais, com decoração pintada em faixas horizontais de cores diversas. É comparado a uma bolsa fechada. Figura entre os utensílios do banho, pois servia para conservar óleos essenciais destinados aos cuidados do corpo. O formato dos primeiros aríbalos derivaram da enócoa do período geométrico (séc. IX a.C.). Evoluiu, gradualmente, até assumir uma aparência larga e ovalar no início do protocoríntio (séc. VIII a.C.). A peça foi recuperada da Reserva Técnica da Arqueologia. Com o incêndio, apresenta impregnação do material utilizado em seu acondicionamento.
	Kantharo em bucchero com alças. Etrusco. Coleção Imperatriz Teresa Cristina. Kantharo é um tipo de copo antigo grego usada para beber. Embora quase todos os exemplos sobreviventes estejam na cerâmica grega, a forma é como ade muitos tipos de vasos gregos. Foi recuperada da Reserva Técnica da Arqueologia. Com o incêndio, sua coloração escura esmaeceu.

Vitrine 14:

Figura 32: Vitrine 14 com objetos pertencentes à Coleção de Arqueologia Brasileira, resgatados após o incêndio



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Objeto	Legenda
	Urna antropomorfa Marajoara. Pintada. Coleção de Arqueologia Brasileira. Urna funerária antropomorfa policromada. Representa uma figura feminina combinando traços humanos e animais. Foi recuperada em uma das salas do Setor de Museologia. Tinha sido separada para tratamento e retornaria à exposição permanente de Arqueologia Brasileira. Em função do incêndio, houve alteração da cor.
	Tampa antropomorfa de urna funerária Maracá. Coleção de Arqueologia Brasileira. A urna tem forma de cone truncado e representa a cabeça do indivíduo. As urnas desta cultura do norte do país eram dispostas em círculo, em abrigos do estado do Amapá, na região do rio Maracá. Reproduzem figuras humanas masculinas e femininas em posição hierática, sentadas em bancos com formas de animais quadrúpedes. Sua tampa era fixada ao corpo cilíndrico por meio de orifícios de amarração. O corpo dessa urna ainda não foi encontrado. Foi recuperada em uma das salas do Setor de Museologia. Tinha sido separada para tratamento. Em função do incêndio, houve aderência de pigmentos das paredes em sua superfície e o calor foi responsável pelo craquelamento da pasta.
	Urna Tupiguarani da ilha de Paquetá, RJ. Coleção de Arqueologia Brasileira. É uma das urnas mais importantes da América do Sul. Engloba várias línguas indígenas, das quais a mais representativa, atualmente, é o guarani, um dos idiomas oficiais do Paraguai. Grande parte das tribos indígenas do litoral brasileiro, em 1500, falava línguas dessa família, compreendida num grupo linguístico maior, o tronco tupi. A urna é Tupiguarani, carenada, feita de barro, com decoração ungulada no pescoço e pequena perda na borda. Foi encontrada em escavações feitas pelos empregados da Comp. City Improvment, Campo São Roque, Paquetá e doada ao Museu em 30 de junho de 1921. Foi recuperada da Reserva Técnica da Arqueologia. Não sofreu alterações com o incêndio.

Vitrine 15:

Figura 33: Vitrine 15 com objetos Marajoaras, pertencentes à Coleção de Arqueologia Brasileira, resgatados após o incêndio



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Objeto	Legenda
	Vaso cerâmico marajoara. Coleção de Arqueologia Brasileira. Vaso com decoração excisa e incisa, de figuras geométricas e zoomorfas. Pertencente à Coleção de Arqueologia Brasileira. Foi recuperada da Reserva Técnica da Arqueologia. Com o incêndio, a borda foi fragmentada.
	Pequena tigela Marajoara. Coleção de Arqueologia Brasileira. Pequena tigela marajoara zoomorfa, pintada com motivos geométricos na cor vermelha. Foi recuperada da Reserva Técnica da Arqueologia. Com o incêndio, houve incrustação de vidro e esmaecimento da cor nessa peça.



Banco Marajoara. Coleção de Arqueologia Brasileira.

Os marajoaras ou cultura do Marajó foram de uma sociedade que floresceu na Ilha de Marajó, Pará, ou Rio Amazonas, na Era pré-colombiana. O arqueólogo Charles Mann sugere datas entre 400 e 1600 para a cultura, com atividade humana desde 1000 a.C. Esse exemplar de banco, com decoração incisa e motivos geométricos, era utilizado em contextos rituais e cotidianos. Foi recuperada da Reserva Técnica da Arqueologia. Com o incêndio, houve incrustação de vidro nessa peça.



Tanga Marajoara lisa.
Coleção de Arqueologia Brasileira.



Conjunto de tangas Marajoara. Coleção de Arqueologia Brasileira.



Figura 34: Vitrine 15, conjunto de Tangas Marajoaras, pertencentes à Coleção de Arqueologia Brasileira, resgatados após o incêndio



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Texto para o conjunto de tangas - (transcrito em sua versão original):

Esses tapa-sexos femininos, decorados com motivos geométricos, foram doados ao Museu no ano 2000. São peças pintadas em vermelho e preto sobre fundo branco. Eram utilizadas por mulheres e meninas durante cerimônias rituais, feitas de acordo com anatomia da pessoa. As tangas decoradas eram destinadas, possivelmente, às mulheres com maior prestígio social. Tem padrões geométricos e muitos correspondem a representações estilizadas da figura humana. Preenchem os quatro campos decorativos que, em alguns exemplares, são reduzidos a apenas três. Enquanto a faixa superior varia um pouco, a seguinte e também a inferior apresentam maior variabilidade. O campo central, maior, não se repete nunca. Esse conjunto de tangas Marajoara decoradas com motivos geométricos apresenta, em uma das peças, marca de queima. A outra peça foi fragmentada em uma das pontas. A terceira Tanga foi pintada, mas sem decoração, esmaecida e fragmentada. Com o incêndio houve alteração da cor.

Vertebrados

Figura 35: Vitrines com espécimes pertencentes às coleções de vertebrados do MN/UFRJ



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Figura 36: Vitrines com espécimes pertencentes às coleções de vertebrados do MN/UFRJ



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Texto geral dos Vertebrados - (Parede D) - (transcrito em sua versão original):

Os vertebrados compreendem o estudo dos animais que têm coluna vertebral, sendo divididos no estudo dos peixes (Ictiologia) dos anfíbios e répteis (Herpetologia), das aves (Ornitologia) e dos mamíferos (Mastozoologia). Em 1994, o Departamento de Vertebrados foi transferido para um prédio no Horto Botânico. Por esse motivo, grande parte de suas coleções não foi afetada pelo incêndio. No entanto, os animais taxidermizados, amostras em meio líquido, ninhos e ovos que estavam expostos no palácio sofreram com tal incidente, tendo alguns itens, total ou parcialmente, recuperados pelo resgate. Dentre as importantes coleções científicas dos vertebrados estão abrigados os primeiros representantes da fauna brasileira, coletados por diferentes expedições (como a Comissão Geológica do Império e a Comissão Rondon, por exemplo) que contam, inclusive, com espécies atualmente extintas. A coleção de Ictiologia é a mais antiga do país. Inicialmente formada por poucas dezenas de espécimes taxidermizados na segunda metade do século XIX, hoje, conta com mais de meio milhão de exemplares preservados. De extrema importância também é a Coleção de Herpetologia, a terceira maior do Brasil, com mais de 123.000 exemplares, com representantes do mundo inteiro. A coleção de mamíferos é a maior da América Latina, com mais de 100 mil espécimes, destacando-se o material das décadas de 1940 e 1950. Já a Ornitologia tem a coleção mais representativa da diversidade de aves do país, com cerca de 55 mil exemplares. Berço do estudo da diversidade de vertebrados brasileiros no início do século XX, o Museu Nacional, atualmente, aplica novas tecnologias em seus estudos, incluindo sequenciamento de DNA e tomografias de alta-resolução. Praticamente todas as áreas de pesquisa sobre diversidade de vertebrados do Brasil, mesmo as realizadas em outros museus do mundo, utilizam exemplares depositados no Museu Nacional.

Vitrine 16:

Objeto	Legenda
	Harpia ou gavião-real. <i>Harpia harpyja</i>. Com macaco nas garras. Taxidermizados. Itaperuna, RJ. 1943. A harpia é símbolo da sociedade Amigos do Museu Nacional e é a maior ave predadora da América do Sul, tendo mais de um metro de altura e dois metros de envergadura. É tida como a ave de rapina mais forte, com um bico potente e garras maiores que as de um urso pardo americano. Consegue arrancar macacos e preguiças dos galhos com facilidade. É considerada ameaçada de extinção devido à perda de habitat e caça indiscriminada. Seu crescimento populacional é lento, o que torna esta ave ainda mais delicada. Este exemplar prova que um dia este poderoso animal habitou terras fluminenses, onde se encontra extinto.

Vitrine 17:

Figura 37: Vitrine 17 com pássaros taxidermizados, pertencentes às coleções de vertebrados, que não foram atingidos pelo incêndio



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Objeto	Legenda
	Coruja Murucututu. <i>Pulsatrix perspicillata</i>. Com filhote. Taxidermizada. Corujas são as aves noturnas mais emblemáticas. Símbolos de inteligência e conhecimento, são animais largamente representados na cultura. O Murucututu habita todo o Brasil, mas não é muito comum de ser vista. Habita florestas altas e de galeria e capoeiras alimentando-se de uma variedade de presas desde insetos, anfíbios e pequenos mamíferos até outras aves. Os filhotes, de plumagem branca, crescem em ninhos em ocos de árvores ou paredões rochosos.
	Pica-paus sobre cupinzeiro. <i>Colaptes campestris</i>. Taxidermizados. Pica-paus são conhecidos por bicar troncos, mas o pica-pau-do-campo gosta de caçar cupins e formigas. Sua língua tem uma secreção que funciona como cola para capturar os pequenos insetos e tirá-los de seus buracos. É encontrado por todo o Sul, Sudeste, Centro-oeste e parte do Nordeste. Faz ninhos protegidos em barrancos e árvores. Prefere caçar no solo, procurando o abrigo das árvores quando ameaçado. Pode andar em duplas ou bandos.
	João-corta-pau. Bacurau sobre galho. <i>Antrostomus rufus</i>. Taxidermizado Os bacurais são aves noturnas e insetívoras da família <i>Caprimulgidae</i>, que se utilizam de cerdas em volta do bico e suas enormes bocas como redes para capturar insetos em pleno voo. O João-corta-pau ocorre por todo o país, mas, com o frio, é obrigado a migrar para áreas mais quentes atrás de suas presas, que diminuem com a queda de temperatura. Costumam colocar seus ovos diretamente em solo nu, sem nenhum ninho verdadeiro. O nome <i>Antrostomus</i> significa boca de caverna, em alusão à grande abertura mandibular do animal.

Vitrine 18:

Figura 38: Vitrine 18 com pássaros taxidermizados, pertencentes às coleções de vertebrados, que não foram atingidos pelo incêndio



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Objeto	Legenda
	Tucano. <i>Ramphastos toco</i>. Taxidermizado. 1941 O Tucanuçu é a maior das espécies de tucano e uma das mais comuns, sendo encontrado em praticamente em todo o Brasil, mas principalmente no Sudeste. O animal se alimenta, principalmente, de frutas, mas também costuma comer artrópodes e pequenos vertebrados. Seus bicos, que são sua mais marcante característica, são, na verdade, muitíssimo leves. Ocos, com estruturas chamadas trabéculas que permeiam o osso em todas as direções, sustentando-o, permitindo que seja resistente e, ao mesmo tempo, leve.



Arara-vermelha. *Ara chloropterus*. Macho.
Taxidermizado em galho. Pindaíba, 1952

É um dos psitacídeos (família dos papagaios e araras) mais icônicos do Brasil devido à sua forte coloração vermelha. É encontrada, principalmente, no Centro-oeste e Norte. Costuma andar em pares ou pequenos bandos. Alimenta-se de frutos, coquinhos e o fruto do buriti, e nidifica em paredões, grutas e ocos de árvores. Seus bicos tem uma articulação na maxila que permite uma grande habilidade de manipulação dos alimentos, além de grande força para quebrar os cocos dos quais se alimenta.



Sairas. *Tangara desmaresti*. Taxidermizadas.
Serra da bocaína. 1961

Os exemplares vieram do extinto Museu da Fauna. As saíras compõem alguns dos mais belos pássaros do Brasil. A saíra-lagarta (*Tangara desmaresti*) habita a Mata Atlântica de altitude, nas Serras do Mar, Caparaó, Mantiqueira, Ibitipoca e do Caraça. O nome Tangara significa dançarino e remete ao seu comportamento de corte. Alimenta-se de frutos, folhas e invertebrados. Foi observado nestas aves o hábito de colocar formigas vivas entre as penas para desfrutar do efeito cáustico do ácido fórmico.

Vitrine 19:

Figura 39: Vitrine 19 com crânios de mamíferos, pertencentes às coleções de vertebrados, que não foram atingidos pelo incêndio



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Objeto	Legenda
	Crânio de Rinoceronte-negro. <i>Diceros bicornis</i>. É um dos poucos exemplares de representantes da megafauna africana que não se perdeu no incêndio. O rinoceronte-negro é uma espécie nativa do leste, sul e centro da África, incluindo Quênia, Tanzânia, Camarões, África do Sul, Namíbia, Zimbábue e Angola. Embora referido como "negro", sua cor varia do marrom ao cinza. A espécie é classificada como criticamente em perigo, mas três subespécies já foram declaradas extintas.

	Crânio de boto-cor-de-rosa. <i>Inia geoffrensis</i> Boto-cor-de-rosa, boto-vermelho, boto-rosa, boto-malhado, boto-branco, boto, costa-quadrada, cabeça-de-balde ou uiara são nomes comuns dados a três espécies de golfinhos fluviais (não confundir com golfinhos, que pertencem à família <i>Delphinidae</i>) do gênero <i>Inia</i>. As espécies se distribuem nas bacias dos rios Amazonas e Solimões (<i>I. geoffrensis</i>), na sub-bacia Boliviana (<i>I. boliviensis</i>) e na bacia do rio Araguaia (<i>I. araguaiaensis</i>). É o maior golfinho de água doce e um dos cetáceos com dimorfismo sexual mais evidente, com os machos medindo e pesando 16% e 55% mais do que as fêmeas. Os adultos apresentam uma coloração rosada, mais proeminente nos machos. Esta espécie representa material em estudo.
---	---

Vitrine 20:

Figura 40: Vitrine 20 com mamíferos taxidermizados, pertencentes às coleções de vertebrados, que não foram atingidos pelo incêndio



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Objeto	Legenda
	Pacarana. <i>Dinomys branickii</i>. Taxidermizada. Exemplar retirado da reserva técnica do palácio poucos meses antes do incêndio. Foi doado pelo Barão de Drummond (antigo Zoológico). Seu nome de origem Tupi significa "similar a uma paca". É uma espécie de roedor da família <i>Dinomyidae</i>, única espécie do gênero <i>Dinomys</i> e espécie vivente da família. É encontrado somente nas florestas tropicais da Amazônia Ocidental e nos contrafortes adjacentes dos Andes, do noroeste da Venezuela, Colômbia, Brasil, Equador, Peru e oeste da Bolívia. É um roedor grande, que pesa de 10 a 15 Kg, muito parecido com um porco espinho. É um herbívoro lento, de hábitos noturnos e se abriga em fendas naturais, normalmente, alargando-as com suas garras fortes.
	Ornitorrinco. <i>Ornithorhynchus anatinus</i>. Taxidermizado. Exemplar retirado da reserva técnica do palácio poucos meses antes do incêndio. É o número 1 da coleção de mamíferos. O ornitorrinco é um mamífero semiaquático natural da Austrália e Tasmânia. Os únicos mamíferos ovíparos existentes e tem diversas adaptações para a vida em rios e lagoas. A espécie é monotípica, ou seja, não tem subespécies ou variedades reconhecidas. Tem hábito crepuscular e/ou noturno. Preferencialmente carnívoro, a sua dieta baseia-se em crustáceos de água doce, insetos e vermes.
	Equidna-de-focinho-curto. <i>Tachyglossus aculeatus</i>. Taxidermizada Exemplar retirado da reserva técnica do palácio poucos meses antes do incêndio. É o número 5 da coleção de mamíferos. É um mamífero que pode ser encontrado em toda a Austrália, Tasmânia e em partes da ilha de Nova Guiné. É um animal de hábitos diurnos e/ou noturnos, adaptado para escavar formigueiros. Tem potentes garras presentes nos membros dianteiros e traseiros, e tem o corpo coberto por espinhos. O filhote nasce cego e pelado. Com um ano de vida, torna-se independente.

Vitrines 21 e 22:

Figura 41: Vitrines 21 e 22 com peixes, pertencentes às coleções de vertebrados, que não foram atingidos pelo incêndio



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Objeto	Legenda
	Crânio de Cachorra ou Peixe-cachorro. <i>Hydrolycus sp.</i> Rio das Mortes, Mato Grosso. 1944. O peixe-cachorro tem dois dentes inferiores extremamente desenvolvidos e afilados. Quando as mandíbulas se fecham, os dentes passam através de cavidades no céu da boca e suas pontas podem aparecer fora da cabeça, perto dos orifícios nasais. Este exemplar faz parte do material coletado na Expedição Roncador-Xingu, da Fundação Brasil Central, na qual participaram o naturalista Heinrich Maximilian Friedrich Hellmuth Sick (1910-1991), posteriormente contratado pelo Museu Nacional, e os irmãos indigenistas Villas-Boas. Esse órgão foi criado, em 1943, com o objetivo de explorar a região central do Brasil. De acordo com a etiqueta original, esse animal foi coletado no Rio das Mortes, em Mato Grosso. A caligrafia sugere que foi Helmut Sick, ornitólogo do Museu Nacional, o coletor.

	Peixe-serra. <i>Pristis pectinata</i>. Taxidermizado. Espécie criticamente ameaçada de extinção. Era encontrada em todo o Atlântico, hoje, esta espécie desapareceu em muitas áreas, inclusive no Brasil. No incêndio, perdeu-se um exemplar de 4,75 m de comprimento, que estava em exposição. O peixe-serra é um tipo de raia e, juntamente com os tubarões, pertence ao grupo dos peixes cartilaginosos.
	Raia viola. <i>Rhinobatos</i> sp. Corado e diafanizado em glicerina Diafanização e coloração é uma técnica de estudos empregada para visualizar o esqueleto de animais pequenos. O processo utiliza uma enzima digestiva para digerir a musculatura, preservando o esqueleto e o tecido conjuntivo. O corante vermelho é para tingir ossos e estruturas calcificadas, e o corante azul, para cartilagens. Raias e tubarões compõem o grupo dos peixes cartilaginosos. Neste exemplar diafanizado de raia-viola, podemos observar seu esqueleto tingido de vermelho e azul.

Vitrine 23:

Figura 42: Vitrine 23 com répteis, pertencentes às coleções de vertebrados, que não foram atingidos pelo incêndio

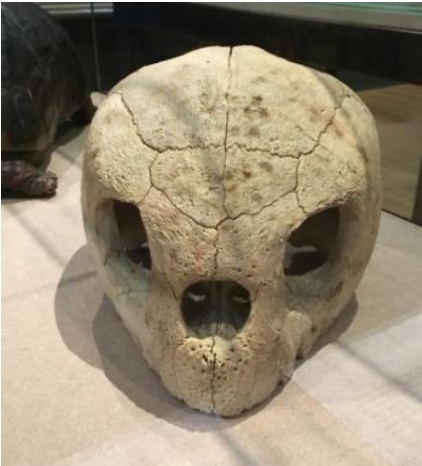


Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Figura 43: Vitrine 23 com répteis, pertencentes às coleções de vertebrados, que não foram atingidos pelo incêndio



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Objeto	Legenda
	Crânio de tartaruga marinha. Tartaruga - cabeçuda. <i>Caretta caretta</i> Espécie cosmopolita com distribuição ao longo dos mares tropicais e subtropicais, apresentando rotas migratórias relacionadas aos sítios de forrageamento e nidificação. Quelônio semiaquático, que atinge 1,2 metros e pesar 250 quilogramas, alimentando-se de pequenos moluscos, crustáceos, esponjas, águas-vivas, equinodermas e peixes. Tanto a corte quanto a copula acontecem na água. As fêmeas da tartaruga-cabeçuda nidificam diversas vezes no decorrer de uma mesma estação reprodutiva em cada desova são depositados entre 100-150 ovos, eclodindo após dois meses de incubação.



Tartaruga marinha. Tartaruga-verde.
Chelonia mydas. Taxidermizada

Espécie cosmopolita com distribuição ao longo dos mares tropicais e subtropicais. Quelônio semiaquático atingindo 1,3 metros e 230 quilogramas, alimentando-se de algas, sementes, moluscos, crustáceos, esponjas e águas vivas. Tanto a corte quanto a cópula acontecem na água. As fêmeas da tartaruga-verde nidificam diversas vezes no decorrer de uma mesma estação reprodutiva sempre na mesma praia, onde são depositados entre 100-150 ovos, os quais ficam incubados durante três meses e os neonatos emergem durante a noite.



Cágado mata-mata. *Chelus fimbriatus*.
Taxidermizado

Espécie com distribuição ao longo das bacias Amazônica e do Orinoco, desde a Venezuela à Bolívia e ao Brasil. Quelônio semiaquático atingindo 60 centímetros e 15 quilogramas. Vive submerso em pântanos, brejos, igarapés e lagos, onde caçam invertebrados aquáticos, peixes, girinos e anfíbios camuflados sob a vegetação de fundo. O mata-mata pode manter-se submerso por várias horas e apresenta o metabolismo baixo e movimentos letárgicos, exceto pela alimentação através de violento movimento de sucção pela depressão do osso hioide.



Jabuti-piranga. *Chelonoidis carbonarius*.
Taxidermizado.

Espécie com distribuição em áreas abertas desde o Panamá até o Paraguai e Argentina, sendo que sua distribuição pode ter sofrido influência dos povos nativos. Quelônio de hábito terrestre atingindo 50 centímetros e dez quilogramas. Apresenta uma dieta variada composta por plantas herbáceas, suculentas, frutos, larvas de insetos e carniça. A reprodução do Jabuti-piranga ocorre ao longo do ano e os machos exibem um comportamento elaborado de corte às fêmeas, com movimentos laterais da cabeça e vocalizações.

Vitrine 24:

Figura 44: Vitrine 24 com anfíbios, pertencentes às coleções de vertebrados, que não foram atingidos pelo incêndio



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Figura 45: Vitrine 24 com anfíbios, pertencentes às coleções de vertebrados, que não foram atingidos pelo incêndio



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Objeto	Legenda
	Salamandra <i>Ambystoma maculatum</i> Anfíbio com apêndices locomotores e cauda (chamados Caudata), com aproximadamente 154 mm. Ocorre no Canadá e Estados Unidos. O macho expele um pacote de esperma - espermatóforo - durante “dança” e conduz a fêmea, até que ela recolha o espermatóforo pela cloaca (fertilização interna). Os ovos são depositados em poças e lagoas. Há fase larval aquática seguida por metamorfose. No Brasil, as salamandras são raras e conhecidas apenas por espécies pequenas amazônicas sem fase larval.
	Cecília ou Cobra-cega <i>Siphonops paulensis</i> Pertence a um grupo de anfíbios que não apresenta membros locomotores (Ordem <i>Apoda</i> ou <i>Gymnophiona</i>). Com comprimento médio de 300 mm, ocorrem em quase todo o Brasil. Como os demais <i>Apoda</i>, possui corpo alongado, pele com pregas formando anéis, olhos reduzidos recobertos por pele. Os machos possuem órgão copulatório, que inserem na cloaca da fêmea para fertilização (diferindo, portanto, de quase todas as espécies de anuros, que apresentam fertilização externa). Vivem em galerias subterrâneas.
	Rã da corredeira <i>Hylodes pipilans</i> Espécie pequena (cerca de 26 mm), diurna, encontrada nas florestas da Serra dos Órgãos. Machos podem ser ouvidos nas margens de riachos. A vocalização lembra o canto de uma ave (seu nome científico – <i>pipilans</i> – faz alusão a isso). Suas larvas passam longo período de desenvolvimento em riachos. Assim como os demais anfíbios exibidos a partir daqui, pertence à Ordem <i>Anura</i>, grupo com animais sem cauda na fase adulta, com fertilização externa e larva aquática chamada de girino.



Rãzinha do folhiço

Physalaemus signifer

Espécie medindo de 19 a 29 mm, ocorre no leste do Brasil. Machos vocalizam nas margens ou dentro de poças rasas no interior ou próximas a florestas. Como na maioria dos anuros, os machos abraçam o dorso das fêmeas (amplexo). A fêmea expõe óvulos e o muco que é batido pelas pernas do macho, produzindo um ninho de espuma com aspecto semelhante à clara em neve. A fertilização é externa, ocorrendo dentro do ninho de espuma.



Rãzinha-assobiadora *Leptodactylus fuscus*

Rã de tamanho moderado (aproximadamente 44 mm). Ocorre em áreas abertas desde o Panamá até a Argentina (incluindo o Brasil). Os machos utilizam o focinho para cavar tocas no solo, de onde cantam emitindo assobios. Os ovos são depositados dentro dessas tocas, em ninhos de espuma. Os girinos permanecem na toca até esta ser inundada. A água carrega os girinos para poças temporárias, onde eles se desenvolvem até a metamorfose.



Perereca pequena*

Ololygon perpusilla

Perereca pequena (aproximadamente 17 mm), ocorre nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo, em regiões costeiras. Vive em bromélias, onde se reproduz e deposita sua desova. Os girinos se desenvolvem na água acumulada nas axilas de bromélias, até a metamorfose em adultos. Machos dessa espécie podem ser ouvidos vocalizando de dentro das bromélias às margens da pista Cláudio Coutinho, na Praia Vermelha, no Rio de Janeiro, RJ.



Perereca grudenta
Trachycephalus nigromaculatus

Perereca de grande tamanho (86 mm), é encontrada de Pernambuco a São Paulo, em áreas florestais. Os machos vocalizam à margem de lagoas ou riachos, onde são depositados os ovos e vivem os girinos. Os machos possuem saco vocal duplo que inflam dorsalmente atrás dos tímpanos durante a vocalização. O grude que nomeia esta perereca é venenoso para humanos caso entre em contato com mucosas (boca, narinas, olhos), causando irritação, dor e inchaço.



Sapo-ferreiro ou sapo-martelo *Boana faber*

Tem cerca de 95 mm e é comum no centro-sul do Brasil. Machos vocalizam em poças ou remansos de riachos, mas também podem vocalizar dentro de pequenas piscinas por eles construídas em margens barrentas. São extremamente territoriais e lutam pela posse das piscinas. Quando em alta densidade, as piscinas com ovos podem ser vigiadas pelo pai por até dois dias, o que impede o uso do ninho por outros indivíduos.



Perereca de vidro
Vitreorana uranoscopa

Perereca pequena (aproximadamente 25 mm), ocorre de Minas Gerais ao Rio Grande do Sul. Chamada de perereca de vidro pois seus órgãos internos podem ser vistos externamente (pele e musculatura do ventre são translúcidas). Os machos vocalizam à noite, empoleirados em vegetação à beira de riachos. A desova é depositada sobre folhas posicionadas sobre riachos. Os machos protegem suas desovas. Os girinos eclodem e “gotejam” em riachos, onde se desenvolvem até a metamorfose.

	Pingo de ouro <i>Brachycephalus garbeanus</i> Espécie pequena (aproximadamente 22 mm), vive apenas em Floresta de altitude da região de Nova Friburgo, RJ. Sua atividade é diurna e pode ser observada quando o ambiente está úmido. Sua coloração laranja é indicativa da presença de fortes toxinas na pele e vísceras. Seus ovos são depositados no folheto, de onde eclodem sapinhos (não ocorre fase de girino aquático). Reencontrada na natureza recentemente por pesquisadores do Museu Nacional após quase um século desaparecida.
	Sapo de chifres <i>Proceratophrys boiei</i> Espécie de médio porte (39 - 74 mm), ocorre na Floresta Atlântica. Apesar do nome, os "chifres" são projeções de pele sobre as pálpebras. Vivem no chão da floresta, camuflados entre folhas secas. Podem ser avistados quando saltam para sair do caminho de pessoas fazendo trilhas. Os machos vocalizam no fim da tarde e à noite para atrair fêmeas. Os ovos são depositados em poças dentro da floresta, onde os girinos se desenvolvem.
	Sapo cururuzinho <i>Rhinella pygmaea</i> Sapos pequenos (aproximadamente 45 mm), ocorrem nas restingas do Espírito Santo e Rio de Janeiro. Esta espécie se reproduz poucas noites por ano (reprodução explosiva), durante as chuvas de início de primavera. Nesse curto período, centenas de machos vocalizam às margens de poças temporárias ou enquanto andam pelo ambiente buscando fêmeas. No restante do ano, ficam abrigados em tocas no solo ou no interior de plantas, sendo mais difícil encontrá-los.

	Sapo-cururu <i>Rhinella marina</i> É um dos maiores anuros do Brasil, ultrapassando 160 mm de comprimento. Ocorre naturalmente na Floresta Amazônica, porém há populações invasoras pelo mundo, como na Austrália e Japão. Possuem duas glândulas atrás dos olhos que produzem veneno de coloração branca, tóxico para humanos apenas se for ingerido ou entrar em contato com mucosas. O veneno espirra apenas se a glândula for pressionada por agentes externos. Assim, os cururus não produzem leite e não espirram veneno voluntariamente.
---	--

Vitrine 25:

Figura 46: Vitrine 25 com dois exemplares de crânios e mandíbulas de Jacaré-açú, um resgatado e outro não atingido pelo incêndio, ambos pertencentes às coleções de vertebrados.



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Objeto	Legenda
	Crânio e mandíbula de jacaré-açu. <i>Melanosuchus niger</i>. Rio Guaporé, Rondônia. Este exemplar fazia parte do acervo expositivo do Museu Nacional/UFRJ e foi danificado pelo incêndio no prédio do Palácio. Peça recuperada pela equipe de resgate. Material tombado na coleção científica de répteis do Museu Nacional/UFRJ.
	Crânio e mandíbula de jacaré-açu. <i>Melanosuchus niger</i>. Rio Guaporé, Rondônia. O espécime inteiro foi coletado com 4,35 m pelo coronel Aluísio Ferreira (1897-1980), atuante na criação do Estado de Rondônia. É amplamente distribuído na bacia Amazônica, apresentando hábito semiaquático, podendo atingir até 5 metros de comprimento e pesar trezentos quilogramas. Representa um predador de topo de cadeia alimentar. Exemplares adultos podem preda pumas, onças e sucuris. O Jacaré-açu é ovíparo e as fêmeas constroem seus ninhos nas margens de lagos e rios, onde seus ovos são depositados. As fêmeas realizam cuidado parental guardando a ninhada e espantando possíveis predadores com vocalizações de advertência e retaliação direta. Material tombado na coleção científica de répteis do Museu Nacional/UFRJ.

Entomologia

Figura 47: Vitrine e caixas com insetos, alguns resgatados e outros doados após o incêndio, pertencentes às coleções entomológicas do MN/UFRJ



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Texto geral da Entomologia - (Parede D) - (transcrito em sua versão original):

Devido à sua grande diversidade, os insetos são costumeiramente tratados nos museus de história natural em separado dos demais invertebrados. Com múltiplas linhas de pesquisa relacionadas, a Coleção Entomológica do Museu Nacional estava entre as maiores e mais representativas da América Latina, sendo a mais antiga do país. O incêndio ocorrido em 2018 dizimou dez dos onze laboratórios do Departamento de Entomologia e destruiu toda a área ocupada por sua vultuosa coleção de mais de doze milhões de itens. O único laboratório não atingido, localizado em um anexo, preservou uma parte do acervo de dípteros, com cerca de quarenta mil exemplares. Tendo o fogo incinerado as milhares de caixas de madeira que abrigavam a maior parte da coleção, restaram apenas os vestígios dos frascos de vidro das amostras em meio líquido, alguns ninhos de vespas feitos de barro e restos de mantas de algodão que guardavam, temporariamente, amostras trazidas do campo, materiais exibidos nesta exposição. O acervo da nova Coleção Entomológica que se restabelece é aqui exemplificado por três caixas com insetos em sequência. Uma delas é representativa das amostras sobreviventes (moscas). As duas outras apresentam exemplares recém-adquiridos, através de doações (besouros), ou provenientes de coletas recentes (borboletas e mariposas).

Vitrine 26:

Objeto	Legenda
	Frascos de vidro derretidos de coleções em álcool. Nestas coleções, mantidas em frascos de vidro, os tubos de ensaio onde estavam acondicionados os exemplares também derreteram no incêndio, encapsulando restos carbonizados dos exemplares e etiquetas. Alguns deles vislumbraram-se muito extravagantes, lembrando cristais ou mesmo elementos de uma obra de arte surrealista de Salvador Dali. Foram retirados das áreas referentes aos laboratórios de Odonata e de Insetos Aquáticos.
	Vestígios de mantas carbonizadas com coleções de insetos Esta caixa reúne alguns dos vestígios entomológicos mais interessantes produzidos no incêndio. Mantas de algodão com insetos secos, como transportados do campo para o laboratório, foram inteiramente carbonizadas e lançadas às cercanias pela ação das labaredas. Alguns dos vestígios aqui exibidos foram encontrados em bairros vizinhos à São Cristóvão, como no caso da Tijuca.
	Fragmentos de ninhos de vespas encontrados nos escombros do incêndio Ninhos de vespas de muitas espécies são construídos com barro, material que os tornam bastante resistentes às intempéries da natureza, inclusive ao fogo. No caso, esses foram os únicos vestígios da imensa Coleção Entomológica abrigada no Paço de São Cristóvão.

Caixas entomológicas colocadas na parede (Parede D):

Objeto	Legenda
	Caixa entomológica com dípteros (moscas) Esta caixa exibe amostras da coleção de dípteros, única que sobreviveu parcialmente ao incêndio. Uma pequena parcela (cerca de 40.000 exemplares, menos de 1% do total) da Coleção Entomológica, composta unicamente por moscas, por questões operacionais, ficava acondicionada no Anexo Miranda Ribeiro, construção agregada ao Palácio que não foi atingida pelo incêndio. Coincidentemente, pelos seus conhecidos hábitos decompositores, estes têm sido os insetos mais utilizados ao longo da história para simbolizar a morte e o aspecto perecível da matéria.
	Caixa entomológica com coleópteros (besouros) Esta caixa apresenta uma amostra de exemplares de coleópteros (besouros) recém doados à Coleção Entomológica do Departamento de Entomologia. Logo após a divulgação da notícia do incêndio e da perda de praticamente todo o acervo do DE, muitas instituições e colecionadores entraram em contato para oferecer doações de seu acervo. Esta caixa homenageia os colegas entomólogos, representando o aspecto integrativo de reconstrução da nossa Coleção.
	Caixa entomológica com lepidópteros (borboletas e mariposas) Nesta caixa, foram reunidos exemplares de lepidópteros recém adicionados à Coleção Entomológica do DE por meio de novas coletas. Várias frentes de trabalho foram enfatizadas após o incêndio, sendo uma delas a busca de material em campo, na tentativa de se resgatar o status de testemunho da biodiversidade à centenária Coleção. Dessas novas aquisições, foram selecionados lepidópteros adultos, insetos, que, emergidos de pupas aparentemente inertes, simbolizam a esperança e a renovação, além de serem prontamente apreciados por sua beleza.

Invertebrados

Figura 48: Vitrines com espécimes pertencentes às coleções de invertebrados do MN/UFRJ



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Texto geral dos Invertebrados - (Parede E) - (transcrito em sua versão original):

Os invertebrados agrupam todos os animais que não têm coluna vertebral, constituindo um agrupamento artificial que conta com cerca de 97% das espécies animais conhecidas. As pesquisas com invertebrados do Museu Nacional estão concentradas nos animais marinhos, de água doce e nos aracnídeos. Suas atividades tiveram início no final do século XIX e, até a data do incêndio, eram caracterizadas por coleções constantemente ampliadas por meio de estudos de campo, chegando a ter mais de 5 mil lotes de animais. De uma maneira geral, grande parte dessas coleções foi afetada, visto que, com a exceção das esponjas, dos corais e dos poliquetas, todas as demais coleções estavam localizadas na área atingida. A perda de grande parte deste acervo constitui um dano irreversível, sobretudo, para a conservação e a avaliação ambiental das espécies, realizadas a partir da identificação da fauna e do monitoramento do impacto das atividades humanas. A coleção de moluscos foi uma das que mais apresentaram itens recuperados pelo resgate nos escombros do Palácio. Dentre os itens não afetados pelo incêndio destacam-se os corais formadores dos recifes de coral modernos, tanto de águas rasas como os de profundidade, como os dois exemplares aqui expostos.

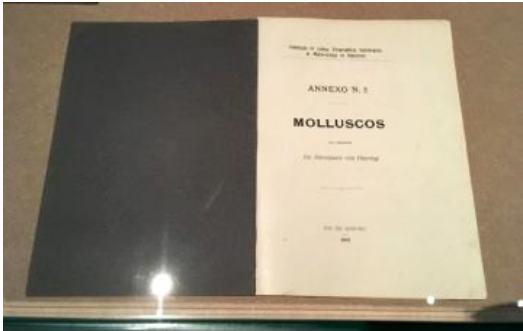
Vitrine 27:

Figura 46: Vitrine 27 com espécimes, alguns resgatados e outros não atingidos pelo incêndio, pertencentes às coleções de invertebrados



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Objeto	Legenda
	Gastrópode marinho. <i>Zidona dufresnei</i>, Donovan.1823 Três exemplares do gastrópode marinho <i>Zidona dufresnei</i>. Espécie com distribuição do norte do Brasil à Argentina. Fazem parte da coleção do Setor de Malacologia e foram encontrados neste setor durante o trabalho de resgate após incêndio.
	Material tipo de espécie de gastrópode. <i>Corona ribeiroi</i>. Ihering. Cáceres, Mato Grosso. 1915 Holótipo, exemplar original usado na descrição original de <i>Corona ribeiroi</i> Ihering. Material coletado durante a Comissão Rondon. Este exemplar foi resgatado no Setor de Malacologia durante o incêndio no palácio do Museu Nacional.

	Separata Original. Separata original do artigo de 1915 com descrição das espécies de gastrópodes coletados durante a Comissão Rondon Desde o final do século XIX, pesquisadores do Museu Nacional estudam a diversidade de moluscos no Brasil. O notável naturalista alemão Hermann von Ihering ocupou o cargo de pesquisador viajante do Museu Nacional entre 1883 e 1891. E, em 1915, descreveu os moluscos coletados por ocasião da Expedição Científica Roosevelt-Rondon à Amazônia e Mato Grosso. Aqui exposta temos uma cópia original do trabalho de Ihering, que descreve os moluscos <i>Fossula balzani mattogrossensis</i> e <i>Corona ribeiroi</i> coletados na expedição.
	Material tipo de espécie de gastrópode. <i>Fossula balzani mattogrossensis</i> Ihering. Mato Grosso. 1915 Holótipo, exemplar original, usado na descrição original de <i>Fossula balzani mattogrossensis</i>. Material coletado durante a Comissão Rondon, no Rio Paraguai, Mato Grosso. Este exemplar foi resgatado no do Setor de Malacologia durante o incêndio no palácio do Museu Nacional.
	Molusco bivalve <i>Tridacna</i> sp. Espécie de bivalve marinho da subfamília <i>Tridacninae</i>. Tem conchas pesadas e manto fortemente colorido. Habita águas rasas de recifes de coral na região do Indo-Pacífico. Vive em simbiose com microorganismos fotossintéticos chamados zooxantelas, dos quais obtém produtos da fotossíntese que auxiliam no crescimento do molusco. Este exemplar pertence à coleção didática do Setor de Malacologia do Museu Nacional e foi encontrado no setor durante o trabalho de resgate pós-incêndio.
	Conchas de moluscos bivalves. <i>Pectinidae</i>. Conchas Bivalves marinhos da família Pectinidae, popularmente conhecidos como vieiras, cuja parte mole é usada na gastronomia. Estes exemplares pertencem à coleção didática do Setor de Malacologia e foram encontrados no setor durante trabalho de resgate pós-incêndio. Destacam-se pelo grande tamanho se comparados a maioria dos exemplares cultivados atualmente.

Vitrine 28:

Figura 47: Vitrine 28 com espécimes, alguns resgatados e outros não atingidos pelo incêndio, pertencentes às coleções de invertebrados



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Objeto	Legenda
	Lagosta. <i>Panulirus echinatus</i>. Smith, 1869. São 2 exemplares de lagosta, em via úmida (etanol), nunca expostos, resgatados do Setor de Carcinologia durante o incêndio. São da espécie <i>infraordem Achelata</i> (sem chelas), que não apresenta chelas nas 5 primeiras patas. São conhecidas como Lagosta espinhosas (<i>spiny lobsters</i>) por apresentarem carapaça com espinhos. Podem atingir grande tamanho, com peso superior a 1 kg, e têm importância econômica por serem consideradas alimentos de luxo. As fêmeas têm alta fecundidade e parecem ser bem resilientes ao impacto da pesca. Na Lista Vermelha da União Internacional para a Conservação da Natureza (UICN), <i>P. echinatus</i> consta na categoria como menos preocupante. Sua distribuição é na costa do Nordeste do Brasil, em locais como Recife (PE) e Ilhas do Atlântico como Cabo Verde, Santa Helena, Ascensão, Tristan da Cunha e Canárias.



Poliqueta. Minhoca marinha.
Eunice Sebastiani Nonato.
Praia Preta, São Sebastião (SP). 1965.

Poliquetas são minhocas marinhas parentes das minhocas terrestres e sanguessugas. Elas têm diversidade de cores, formas e tamanhos e estão presentes de praias a grandes profundidades nos oceanos de todo o planeta. Algumas espécies são usadas como isca de pesca no Brasil e em outros países como África do Sul, Austrália, China, Espanha e Japão. *Eunice Sebastiani Nonato*, espécie apresentada aqui, foi muito usada como isca de pesca no litoral norte do Estado de São Paulo. Atualmente, sua coleta está restrita porque figura no Livro Vermelho da Espécies Brasileiras Ameaçadas de Extinção. Ela pode ser encontrada apenas em praias dos municípios de São Sebastião e Ubatuba, Estado de São Paulo. Na coleção de poliquetas do Museu Nacional, existem quatro exemplares que estão sendo estudados. O objetivo do estudo é entender a variação das características da espécie que permite identificar indivíduos menores, que ainda não são conhecidos, para, assim, ajudar na sua conservação.



Caranguejo-real. *Chaceon ramosae*
(Manning, Tavares & Albuquerque, 1989)

Esta peça trata-se de um "material tipo", em via úmida (etanol), de caranguejo de profundidade. A grande diversidade dos crustáceos com forma de caranguejos pode ser encontrada na infraordem Brachyura, que inclui aproximadamente 6.700 espécies viventes.

Chaceon ramosae é uma espécie típica de mar profundo, que tem importância econômica. Sua pesca teve início em 2001, entre as latitudes 22°S e 31°S. Contudo, com o declínio dos estoques e alto custo de exploração em mar profundo, a pesca foi interrompida em 2006. Esses exemplares resgatados no Setor de Carcinologia durante o incêndio nunca foram expostos. São muito valiosos, uma vez que se trata do material-tipo da espécie, ou seja, representam o material-base para a descrição da espécie que foi realizada pelo pesquisador Dr. Marcos Tavares (Museu de Zoologia da USP - MZUSP) junto a colaboradores.



Crustáceos. *Bathynomus* sp.

São dois *Bathynomus* sp. (família Cirolanidae). É uma espécie da ordem Isopoda, que são crustáceos achatados dorso-ventralmente e sem carapaça, que podem chegar a 60 cm de comprimento. Os

Bathynomus são típicos de águas profundas e são considerados carniceiros, se alimentando de restos de outros animais. No Brasil, são conhecidas 3 espécies: *B. giganteus* A. Milne-Edwards, 1879; *B. miyarei* Lemos de Castro, 1978; e *B. obtusus* Magalhaes & Young, 2003. O material tipo das duas últimas espécies, que são endêmicas da costa brasileira, encontra-se a salvo na Sala Paulo S. Young, de Coleções do Departamento de Invertebrados, que não foi atingida pelo incêndio.

Vitrine 29:

Figura 48: Vitrine 29 com espécimes, não atingidos pelo incêndio, pertencentes às coleções de invertebrados



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Objeto	Legenda
	Coral de Águas Rasas. Casca-de-jaca. <i>Montastraea cavernosa</i> Coral colonial que constrói recifes de corais rasos. Tem preferência por águas claras e calmas. Ocorre desde o Caribe até o Brasil, distribuído de Pernambuco ao Espírito Santo e em águas oceânicas como o Parcel do Manuel Luís, Fernando de Noronha, Atol das Rocas, Trindade e Martim Vaz. Essa peça é apenas o esqueleto do coral. Está sem tecido. Pesquisadores do Museu Nacional, fizeram o registro mais profundo da espécie, com base em colônias coletadas a 180 m, ao largo de Martim Vaz. O coral casca-de-jaca ocorre comumente em torno dos 3 a 15 metros de profundidade. Mas também podem ocorrer em recifes mesofóticos, onde já não há tanta penetração de luz, como esse exemplar aqui exposto, que foi coletado a 60 m.



Coral de Águas Profundas. *Madrepora oculata*.

É um Coral colonial cujos ramos formam um zigzag. *Madrepora oculata* contribui para a formação dos recifes de coral de profundidade que ocorrem ao largo da costa do Brasil, se distribuindo desde Alagoas até o Rio Grande do Sul, de 370 a 800 m; e ao longo dos oceanos Atlântico, Índico, Pacífico e no continente Antártico, de 80 a 1500 m. O espécime exposto está conservado em formol para preservar os tecidos. Por cima do esqueleto há uma fina camada de tecido. Nos orifícios, estão os pólipos, cada indivíduo da colônia. Eles se encontram retraídos dentro de cavidades que os protegem – os cálices. Quando vivos e distendidos, os pólipos possuem uma coroa de tentáculos, que capturam pequenas presas das quais se alimentam, como pequenos crustáceos, que vivem na coluna d'água.

Paleontologia

Figura 49: Vitrines com espécimes pertencentes às coleções paleontológicas do MN/UFRJ



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Figura 50: Vitrines com espécimes pertencentes às coleções paleontológicas do MN/UFRJ



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Texto geral de Paleontologia - (Parede E) - (transcrito em sua versão original):

É a ciência que estuda os fósseis, sejam eles de animais vertebrados ou invertebrados, plantas ou microfósseis. É através desse registro que conhecemos a evolução dos organismos, compreendemos como dominaram os ambientes e quantificamos características climáticas do nosso planeta (chuva, temperatura, gases atmosféricos). Isto é importante para conhecer os paleoambientes e construir o mapa do clima da Terra do passado, presente e futuro. A história da paleontologia do Museu Nacional remonta ao início da Ciência no Brasil, no século XIX. O primeiro fóssil vegetal coletado no país e identificado como *Psaronius brasiliensis* Adolphe Brongniart 1872 está depositado na Coleção de Paleobotânica do Museu Nacional, assim como fósseis vegetais do Carbonífero europeu que haviam sido enviados para impulsionar os estudos de carvão mineral em solo brasileiro. Diversas expedições clássicas como as de Von Martius e de Peter Lund ao interior do país recuperaram fósseis trazidos para as coleções do Museu Nacional. Dentre estes, pterossauros, dinossauros, preguiças-gigantes, amonitas e tigres-dente-de-sabre. Tanto as coleções paleontológicas quanto o acervo de exposição estavam no Palácio, tendo sido afetadas pelo incêndio. Parte do acervo vem sendo recuperado pelo resgate, em geral, material que estava em estudo nos laboratórios e algumas peças de coleção. Surpresas também vieram dos trabalhos de resgate, como a recuperação dos primeiros espécimes

registrados na coleção de vertebrados e um registro inédito de um fóssil de planta originário de uma antiga amostra de rocha, ambos expostos aqui.

Vitrine 30:

Figura 51: Vitrine 30 com espécimes, pertencentes às coleções paleontológicas, resgatados após o incêndio



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Objeto	Legenda
	Samambaia arborea. <i>Psaronius brasiliensis</i> Brongnt. 1872 Este fóssil foi coletado no Brasil, provavelmente, de 1817 e 1820, na viagem de Spix e Martius. Estes naturalistas vieram ao Brasil acompanhando a Princesa Leopoldina, que se casaria com Pedro I. Ele é muito importante por ser o primeiro fóssil do Brasil a ser identificado. Seu resgate aconteceu no dia 23 de janeiro de 2019. Trata-se do caule de uma samambaia arbórea, parecida com o Xaxim atual, que viveu aproximadamente há 290 milhões de anos. Ao fóssil foi aderido metal após o incêndio. Foi o primeiro fóssil vegetal identificado no país.

	Pteridosperma. <i>Neuropteris heterophylla</i> Carbonífero da Alemanha, adquirida no século XIX. As folhas são da planta <i>Medullosa</i>, típica dos pântanos do carbonífero. Era uma samambaia que produzia sementes e, atualmente, não há plantas semelhantes. Ela chegava a 5m de altura e cada folha podia ter até 7m. Estão extintas há 270 milhões de anos.
	Pteridosperma. <i>Trigonocarpus</i> - Carbonífero Estas sementes fossilizadas eram produzidas pela <i>Medullosa</i>. São as primeiras sementes da história da evolução das plantas. Hoje, não existem samambaias que se reproduzem por sementes.
	Folha de samambaia. O fóssil original ficava na superfície da rocha e se perdeu com o aquecimento. Porém, o ressecamento abriu a rocha ao meio e expôs outro fóssil. É a transformação do acervo.
	Licófita. <i>Sigillaria elegans</i> Carbonífero da Alemanha, adquirida no século XIX. O fóssil é do caule da <i>Sigillaria</i>, uma árvore que chegava a 40m de altura e foi extinta há 270 milhões de anos. Habitava em solos um pouco mais secos, próximos aos pântanos. As marcas hexagonais do caule são características dessa planta, que também tinha suas folhas reunidas em dois grandes tufos. A figura representa a reconstrução da árvore.
	Folhas do Cretáceo do Araripe. Estas folhas, coletadas no Ceará, são relacionadas à família de <i>gimnospermas Welwitschiaceae</i> e estavam em estudo. A pesquisa foi interrompida após o incêndio. Atualmente, as plantas semelhantes a esta ocorrem apenas no Deserto da Namíbia, na África.

Vitrine 31:

Figura 52: Vitrine 31 com espécimes, pertencentes às coleções paleontológicas, resgatados após o incêndio



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Objeto	Legenda
	Madeira do Cretáceo da Antártica, alterada com metal Esta madeira é proveniente da Ilha James Ross, Península Antártica. É uma conífera com menos 90 milhões de anos, quando a Antártica tinha florestas e não era fria como hoje. O fóssil está quebrado, mas mantém sua estrutura pela aderência ao metal fundido do armário onde estava.
	Esfenófita. <i>Calamites suckowi</i> - Carbonífero da Alemanha, adquirida no século XIX. Calamites é o caule de uma planta ancestral da Cavalinha, que usamos, atualmente, para fazer chá. Durante o Carbonífero, elas eram muito abundantes em pântanos e podiam chegar a 20m de altura. Estes fósseis são típicos das florestas do Carbonífero (300 a 350 milhões de anos) do Hemisfério Norte e compõem os depósitos de carvão mineral, importantes para a indústria. Durante o século XIX, o Brasil tinha muito interesse em estudar os depósitos de carvão mineral do país. Os fósseis do Carbonífero da Alemanha foram adquiridos para incentivar essas pesquisas. Reencontrá-los é garantir uma parte importante da História da Ciência no Brasil.

Vitrine 32:

Figura 53: Vitrine 32 com espécimes, pertencentes às coleções paleontológicas, resgatados após o incêndio



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Objeto	Legenda
	Fêmur de mastodonte. <i>Notiomastodon</i> Os mastodontes foram animais distantemente aparentados aos elefantes atuais, pertencendo à Família <i>Gomphotheriidae</i>. Viveram na América do Norte e, durante o “Grande Intercâmbio Americano”, migraram para a América do Sul (a partir de 3.000.000 anos atrás). O Museu Nacional conta com uma importante coleção de mastodontes (mais de 100 exemplares), coletados e descritos por renomados paleontólogos que fizeram parte da história do Setor de Paleovertebrados do Museu Nacional. Este fêmur resgatado pertence à coleção de Paleontologia de Vertebrados do Museu Nacional e foi estudado pelo pai da Paleomastozoologia brasileira, Carlos de Paula Couto. Encontra-se em excelente estado de conservação apesar de ter sofrido com o calor do incêndio.



Ossos de Macraucheniiidae.

Xenorhinotherium bahiensis. Laje Grande, Pernambuco.

Macrauchenias são os últimos representantes da ordem dos lipoternos, que existiu apenas na América do Sul durante o final do Pleistoceno de 1.200.000 a 11.000 anos atrás. Apesar de estarem no terceiro andar do palácio, ficaram suspensos sobre pequenas porções do piso que não desabaram. Coletados em 1939 e 1940 por Ney Vidal, foram os primeiros fósseis do acervo da Coleção de Paleovertebrados do Museu Nacional a receberem uma numeração formal.



Tartaruga de água doce.

Bauruemys elegans.

Esta espécie de tartaruga de água doce é uma das mais bem representadas no registro fóssil do Brasil. Este exemplar provém da Formação Presidente Prudente (cerca de 80 milhões de anos), de uma localidade informalmente conhecida como Sítio "Tartaruguito" devido à grande abundância de fósseis de tartarugas. Este sítio fossilífero tem grande importância por conta do excelente estado de preservação dos fósseis e tem sido a área de estudo preferencial da equipe de paleontólogos do Setor de Paleovertebrados do Museu Nacional. Este e muitos outros fósseis de tartaruga e de outros animais foram coletados pela equipe neste sítio nas últimas décadas, tendo servido como objeto de estudo para diversos alunos de graduação, mestrado e doutorado. Muitos desses fósseis foram bastante afetados pelo incêndio, prejudicando pesquisas em andamento, mas este é um dos que permaneceram quase intactos.

Vitrine 33:

Figura 54: Vitrine 33 com espécimes, pertencentes às coleções paleontológicas, resgatados após o incêndio



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Objeto	Legenda
	Moluscos cefalópodes. <i>Coilopoceras lucianoi</i> - Holótipo. Aracati, Ceará. Os amonitas, parentes dos polvos e lulas atuais, foram moluscos muito abundantes nos mares da era Mesozóica, no final da qual se extinguiram (há aproximadamente 65 milhões de anos). Os amonitas foram animais marinhos que ocuparam o nicho ecológico das lulas atuais. Tinham dimensões variadas, desde alguns centímetros até 1 metro de diâmetro. No Nordeste do Brasil, suas conchas, de grande beleza plástica, podem ser encontradas fossilizadas em rochas calcárias depositadas no período Cretáceo. Este exemplar, recuperado durante o resgate no Museu Nacional, pertence à Coleção de Paleontologia de Invertebrados desta instituição e foi utilizado para descrever a espécie sendo, assim, um holótipo. Foi coletado no município de Aracati, no Ceará e é o símbolo da Sociedade Brasileira de Paleontologia.

	Concha (Braquiopodes) e lírios-do-mar e comatulídeos (Crinóides) Animais coletados pela Comissão Geológica do Império (peça única). <i>Brachiopoda</i> (do latim brachion, braço + podos, pé) é um filo do reino <i>Animalia</i> constituído por animais solitários, exclusivamente marinhos e bentônicos. Apresentam corpo mole numa carapaça composta por duas valvas, semelhantes às dos moluscos bivalves. A concha, de natureza fosfatada ou carbonatada, pode apresentar ornamentações diversas. O grupo é representado por cerca de 4.500 gêneros, dos quais apenas 120 são viventes. Crinoide é uma classe de equinodermos que inclui os organismos conhecidos como crinóides, lírios-do-mar e comatulídeos. São animais marinhos que vive até 6.000 metros de profundidade.
	Molusco. Gastrópodes e bivalves da formação Pirabas Gastropoda é uma grande classe taxonômica do filo Mollusca que agrupa os animais conhecidos por caracóis, lesmas, lapas e búzios. A classe Gastropoda inclui 65000-85000 espécies extantes, com grande variedade morfológica e tamanhos que vão do submicroscópico a várias dezenas de centímetros.

Geologia

Figura 55: Vitrine com espécimes pertencentes às coleções geológicas do MN/UFRJ



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Texto geral da Geologia - (Parede F) - (transcrito em sua versão original):

A primeira coleção do Museu Real (primeiro nome dado ao Museu Nacional) foi a geológica, trazida para o Brasil durante a fuga da família Real Portuguesa (1808-1809). Segundo relatos, havia ordens expressas de Napoleão Bonaparte para o confisco e envio da coleção a Paris após a invasão de Portugal. Dessa forma, o acervo geológico do Museu Nacional foi iniciado no século XVIII, antes da criação do museu. A coleção inclui materiais de coleta de expedições e intercâmbios no Brasil e no exterior, assim como doações e permutas. Integram este acervo minerais, rochas e meteoritos. Entre estes alguns exemplares de valor histórico como os que compõem a Coleção Werner (que recebe este nome em homenagem ao geólogo Abraham Gottlob Werner), mas também alguns itens de valor econômico. Devido a sua natureza mais resistente, diversos exemplares, sobretudo os meteoritos, foram recuperados dos escombros do palácio; alguns praticamente intactos, outros trazendo modificações especiais provocadas pelas altas temperaturas do incêndio. O exemplar de ametista aqui exposto acabou transformando-se em outro mineral, o citrino, devido às altas temperaturas.

Vitrine 34:

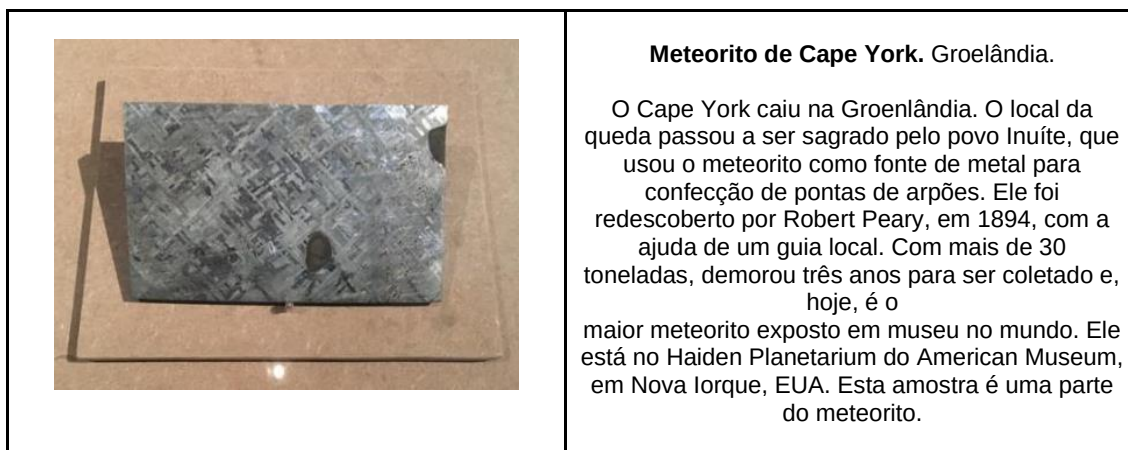
Figura 56: Vitrine com exemplares, pertencentes às coleções geológicas, resgatados após o incêndio



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Objeto	Legenda
	Quartzo rosa. Coleção Werner. Esta amostra de quartzo rosa foi utilizada para compor a exposição da Coleção Werner, inaugurada no Museu Nacional no dia 13 de dezembro de 2017. A amostra não pertence à coleção, entretanto, devido ao seu tamanho e beleza foi exposta de forma que os visitantes pudessem tocá-la. Cabe ressaltar que a amostra media cerca de um metro e foi toda fragmentada durante o incêndio e este é apenas um dos pedaços.
	Calcita. Coleção Werner. Islândia Amostra 2765-M, calcita (Carbonato de cálcio), Islândia. A clivagem é uma propriedade física dos minerais e ocorre quando eles se quebram segundo planos preferenciais e a calcita é um mineral que apresenta tal propriedade. A amostra exposta era um único cristal que se fragmentou durante o incêndio e, devido a clivagem, formou romboedros de vários tamanhos.

	Talco. Coleção Werner. Talco. Saint Gothard, Suíça. Amostra 2060-M, talco (Silicato de magnésio hidratado), Saint Gothard - Suíça
	Quartzo Agregado de cristais de quartzo.
	Ametista e Citrino Ametista e citrino são duas variedades distintas de um mesmo mineral, o quartzo. Elas apresentam cores diferentes graças às impurezas em suas estruturas. Esta amostra, antes do incêndio, a cor violeta característica da ametista, porém a exposição ao calor do incêndio fez com que uma delas fosse alterada tornando-se amarela, cor característica do citrino.
	Turmalina Cristal prismático estriado de turmalina com seção basal triangular e faces bem desenvolvidas.
	Berilo em formato hexagonal, com coloração azul e verde. O Berilo é um mineral de berílio e alumínio, que pode ser utilizado para fins industriais ou para a produção de joias. Para ser utilizado como pedra preciosa, ou gema, deve ser transparente, com brilho vítreo e bem cristalizado. É denominado água marinha quando possui coloração azul, esmeralda quando a coloração é verde e morganita se a cor predominante é rosa. Pertence à coleção de Mineralogia do Museu Nacional sob o número MN 5510-M e foi encontrado em Governador Valadares, Minas Gerais.



Texto sobre a Coleção Werner (transcrito em sua versão original):

A exposição da Coleção Werner foi inaugurada no Museu Nacional no dia 13 de dezembro de 2017 em homenagem aos 200 anos da morte de Abraham Gottlob Werner (1749 – 1817). A coleção é composta por minerais adquiridos em diversos países distintos. Werner, geólogo, mineralogista precursor de métodos de identificação de minerais, foi responsável pela organização e classificação destas amostras no final do século XVIII. A coleção Werner foi trazida para o Brasil durante a fuga da Família Real Portuguesa (1808-1809), pois, segundo consta, havia ordens expressas de Napoleão Bonaparte para o confisco e envio da coleção à Paris após a invasão de Portugal. O geólogo alemão Barão Von Eschwege transferiu-a ao Museu Real, em 1819, sendo, portanto, a primeira coleção científica a compor o acervo do Museu nacional. A coleção Werner faz parte da coleção de Mineralogia do Museu Nacional.

Créditos - EXST

Organização: EXST

Gestão Curatorial: Franz Manata

Coordenação Geral: Saulo Laudares

Identidade visual e Sinalização: TUUT

Projeto Expográfico: Ivan Pascarelli

Assistente de Curadoria: Clécia Oliveira

Iluminação: Carlos Lafert

Cenotecnia: H.O. Cenotecnia

Sinalização: JPEG Digital

Assessoria de Imprensa: Meise Halabi

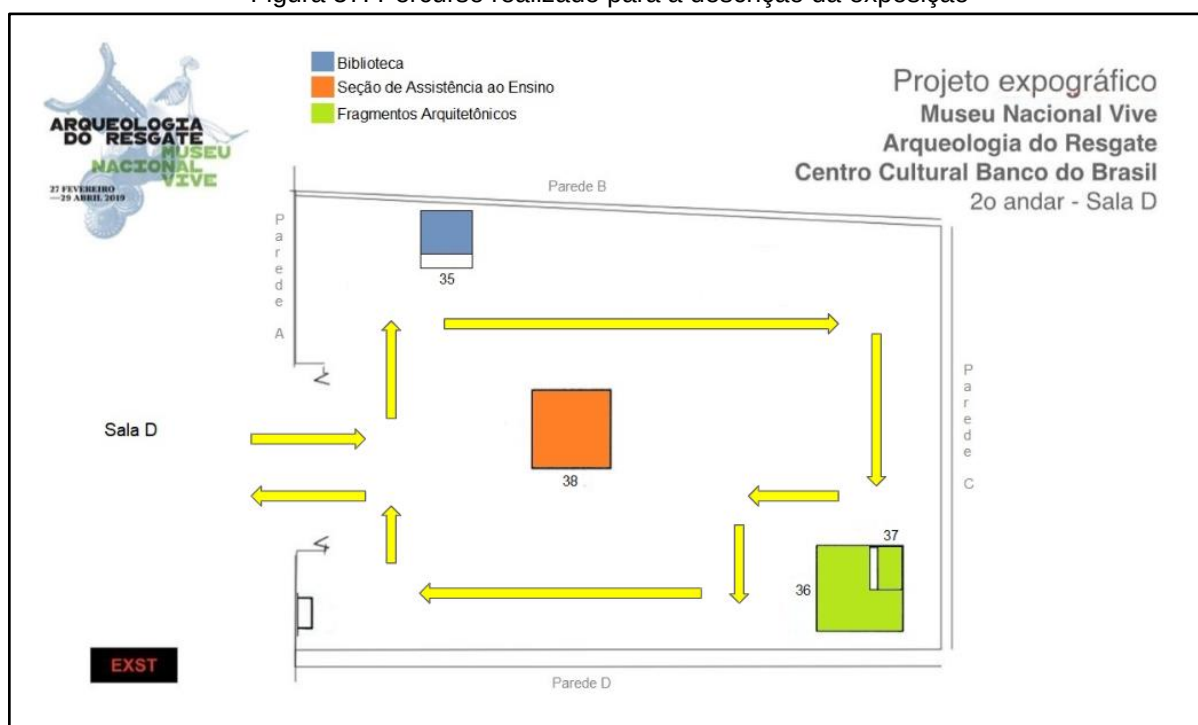
Transportes: Metropolitan International

Seguros: Carrara Seguros

Agradecimentos a todos os amigos, parceiros, funcionários do Museu Nacional e do Centro Cultural Banco do Brasil que tornaram esta exposição possível.

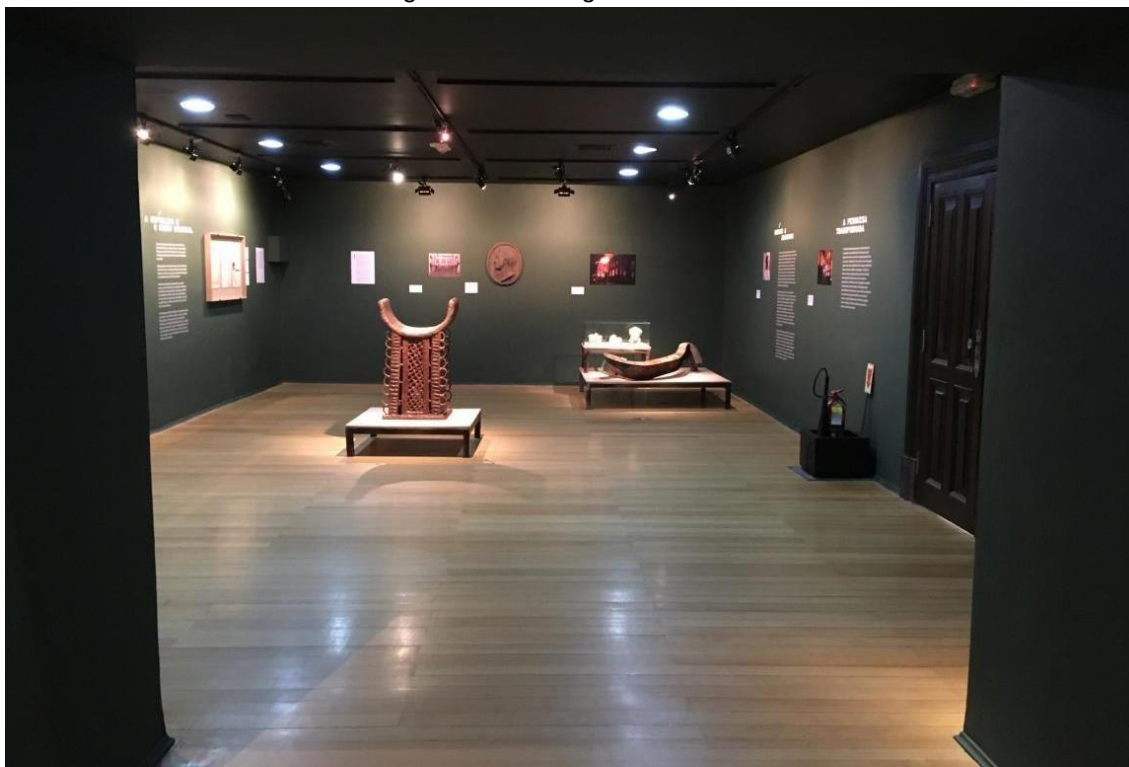
Sala D - Localizada no 2º andar do CCBB, é um espaço anexo à sala C.

Figura 57: Percurso realizado para a descrição da exposição



Fonte: Equipe EXST

Figura 58: Visão geral da sala D



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Figura 59: Visão de parte da sala D



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Figura 60: Visão de parte da sala D



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Figura 61: Visão de parte da sala D



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Figura 62: Textos e imagem referentes ao Palácio de São Cristóvão



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Texto sobre o Museu Nacional (Parede A) - (transcrito em sua versão original):

O Museu Nacional, o antigo Paço de São Cristóvão, é um dos mais importantes monumentos arquitetônicos do século XIX, no Brasil. De estilo neoclássico, em 1938, foi tombado pelo Serviço de Defesa do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (atual IPHAN), ressaltando seu valor no contexto dos bens que representam a identidade nacional a ser preservada.

Figura 63: Vista do jardim terraço e da fachada principal do Palácio de São Cristóvão



Fonte: Autoria não identificada

Texto:

O Palácio Imperial - Paço de São Cristóvão - (Parede A) - (transcrito em sua versão original):

Por volta de 1803, o prédio foi construído em estilo barroco pelo traficante de escravos Elias Antônio Lopes (1770-1815). Em 1808, Lopes doou o prédio ao príncipe regente D. João VI, quando este chegou ao Rio com sua família. Após o falecimento de Dona Maria I, D. João VI, então rei de Portugal, Algarves e do Brasil, mudou-se definitivamente para o Paço de São Cristóvão, na Quinta da Boa Vista. Com a declaração da independência do Brasil, D. Pedro I assumiu o império e o Museu Real passou a se chamar Museu Imperial. De 1826 até 1867, arquitetos tornaram o prédio neoclássico e definiram as características arquitetônicas atuais da fachada principal. E, de 1841 a 1856, o Jardim das Princesas foi construído por encomenda da imperatriz Teresa Cristina.

Em 1892, a residência imperial foi transformada em sede do Museu Nacional. Em 1896, o Horto Botânico foi anexado ao Museu. E, em 1900, o Museu reabriu exposições permanentes.

Em 1938, o Palácio foi tombado pelo Iphan. E, em 1946, o Museu foi incorporado à Universidade do Brasil que, em 1965, tornou-se a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

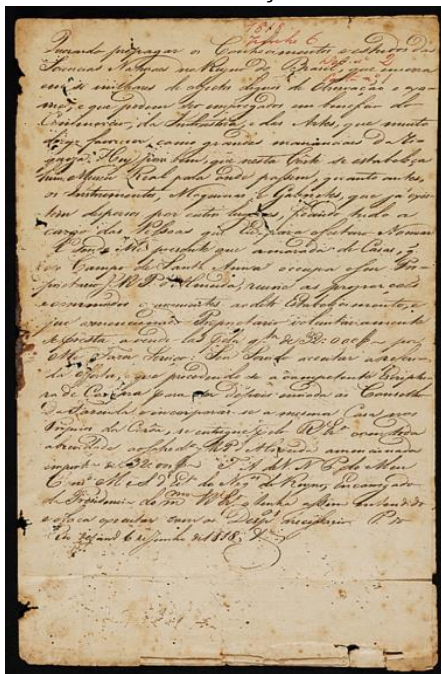
Em 2 de setembro de 2018, o Museu Nacional foi atingido por um incêndio de grandes proporções e o acervo histórico e científico da instituição foi quase totalmente destruído.

Figura 64: Texto e imagem referentes à dimensão história do Museu Nacional



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Cópia do Decreto de Criação do Museu Nacional (Parede B)



Legenda: O Decreto, datado de 6 de junho de 1818, formaliza a criação do Museu Real (atual Museu Nacional) e autoriza a compra da casa situada no Campo de Santana, pertencente a João Rodrigues Pereira de Almeida (futuro barão de Ubá) para abrigar a sede. O documento determina "...propagar os conhecimentos e estudos das ciências naturais no Reino do Brasil, que encerra em si milhares de objetos dignos de observações e exame...", lançando a pedra fundamental da ciência feita no Brasil por brasileiros em cooperação com cientistas europeus.

Texto:

Dimensão Histórica - (Parede B) - (transcrito em sua versão original):

O Museu Nacional foi criado por um decreto de D. João VI, no dia 6 de junho de 1818. No documento, estava expresso que a educação, a cultura e a difusão da ciência seriam os objetivos da instituição. Deveria funcionar como os museus e gabinetes europeus de história natural, com coleções científicas, bibliotecas, arquivos, laboratórios e exposições. Inicialmente, chamava-se Museu Real e funcionava no Campo de Sant'Anna, no Centro do Rio de Janeiro. O acervo original do Museu, provavelmente, recebeu peças da Casa dos Pássaros, criada no final do século XVIII. Com a fundação do Museu, foram-lhe doadas algumas peças das coleções reais. A Imperatriz Leopoldina trouxe, na comitiva nupcial, uma comissão científica, cujos naturalistas muito contribuíram para a instalação da ciência no país. Seu filho, Pedro II, foi um imperador intelectual, entusiasta das ciências, que apoiou as atividades do Museu e constituiu um valioso acervo particular no Paço de São Cristóvão. Buscou conhecer e fomentar as inovações científicas e tecnológicas mundiais. Também são dessa época o desenho paisagístico do jardim da Quinta da Boa Vista, a abertura da grande alameda de sapucaias (*Lecythis pisonis*), nativas da Mata Atlântica, assim como o Jardim das Princesas, de estilo italiano.

Figura 65: Vitrine, textos e imagens referentes à Biblioteca do Museu Nacional



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Texto:

Biblioteca do Museu Nacional - (Parede B) - (transcrito em sua versão original):

A biblioteca do Museu Nacional, assim como todas as bibliotecas de reconhecida importância e precioso acervo, originalmente, teve a formação de sua coleção pela doação de coleções especiais e doações espontâneas de pessoas ilustres e instituições de destaque na história do país e do mundo. A data de registro de sua criação é 11 de julho de 1863 pelo aviso ministerial de Manoel de Araújo Lima, Marquês de Olinda, que discorreu também sobre a incorporação de publicações compradas para a Comissão Científica de Exploração, formando, assim, uma biblioteca especial em Ciências Naturais. É especializada nas áreas de interesse do Museu Nacional, atualmente, com um acervo de, aproximadamente, 461.420 volumes. Consta em seu acervo uma coleção de obras raras e in-fólios de inestimável valor científico, com obras de Plínio, Buffon, Seba, Marien, etc. O crescimento em volumes ocorreu a partir do intercâmbio do periódico Arquivos do Museu Nacional, iniciado em 1876. Em seu corpo social, destacam-se o primeiro bibliotecário nomeado: Manoel Ferreira Lagos, por seu papel na criação da biblioteca, e o primeiro bibliotecário

concurado no país: Manoel Bastos Tigre, patrono da profissão no Brasil. O cuidado e prestígio da biblioteca perdura até os dias atuais com o recebimento de doações de importantes nomes da ciência, como a de Curt Nimuendajú, Castro Faria entre outros.

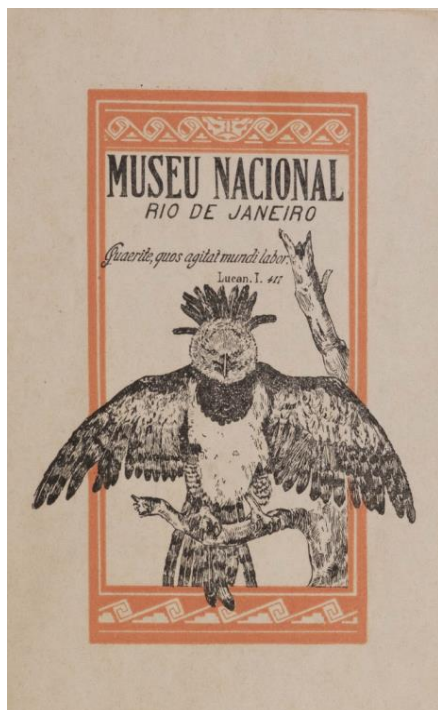


Imagem: (Parede B)

Legenda: **Ex-Libris da Biblioteca do Museu Nacional**

Por sugestão de Arthur Neiva, diretor do Museu no período de 1923 a 1926, a biblioteca adotou a *Harpia harpyja*, conhecida como gavião-real ou uiraçu-verdadeiro, como ilustração de seu ex-libris.

Imagem: (Parede B)



Legenda: **Fotografia de Marc Ferrez para a Comissão Geológica do Império (1875)**

A Comissão Geológica do Império foi criada pelo governo imperial brasileiro, em 1874, sob direção do cientista norte-americano Charles Frederic Hartt, com o objetivo de construir um mapa geológico do Brasil. A Comissão esclareceu em traços gerais a estrutura geológica brasileira, além de recolher cerca de 500 mil amostras de minerais. O meteorito Bendegó, por exemplo, foi descoberto em 1784 e levado ao Museu Nacional, em 1888, por comissão de engenheiros. Marc Ferrez foi um dos mais importantes fotógrafos de vistas e panoramas do século XIX, no Brasil.

Vitrine 35:

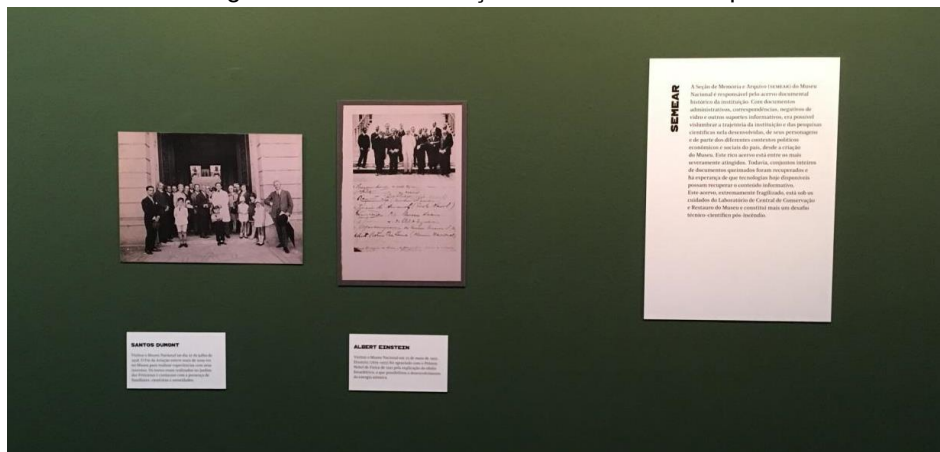
Figura 66: Vitrine com livro pertencente ao acervo da Biblioteca do Museu Nacional



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Objeto	Legenda
	Météorito de Bendegó. José Carlos de Carvalho. Rio de Janeiro: Imprimerie Nationale, 1888. O documento traz o relatório apresentado pelo presidente da comissão formada por ordem de D. Pedro II para remoção e transferência do meteorito Bendegó para o Museu Nacional. A peça, com 5 toneladas de peso, foi descoberta, em 1784, por um menino, nas proximidades da cidade de Monte Santo, no interior da Bahia. Texto em português e francês. Encadernação de luxo com símbolo do império na capa. Dedicatória do autor. Disponível on-line na biblioteca digital do Museu Nacional.

Figura 67 : Textos e imagens referentes à Seção de Memória e Arquivo do Museu Nacional



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Texto:

SEMEAR - (Parede B) - (transcrito em sua versão original):

A Seção de Memória e Arquivo (SEMEAR) do Museu Nacional é responsável pelo acervo documental histórico da instituição. Com documentos administrativos, correspondências, negativos de vidro e outros suportes informativos, era possível vislumbrar a trajetória da instituição e das pesquisas científicas nela desenvolvidas, de seus personagens e de parte dos diferentes contextos políticos econômicos e sociais do país, desde a criação do Museu. Este rico acervo está entre os mais severamente atingidos. Todavia, conjuntos inteiros de documentos queimados foram recuperados e há esperança de que tecnologias hoje disponíveis possam recuperar o conteúdo informativo. Este acervo, extremamente fragilizado, está sob os cuidados do Laboratório de Central de Conservação e Restauro do Museu e constitui mais um desafio técnico-científico pós-incêndio.



Imagem: (Parede B)

Legenda: **Albert Einstein**

Visitou o Museu Nacional em 25 de maio de 1925. Einstein (1879-1955) foi agraciado com o Prêmio Nobel de Física de 1921 pela explicação do efeito fotoelétrico, o que possibilitou o desenvolvimento da energia atômica.

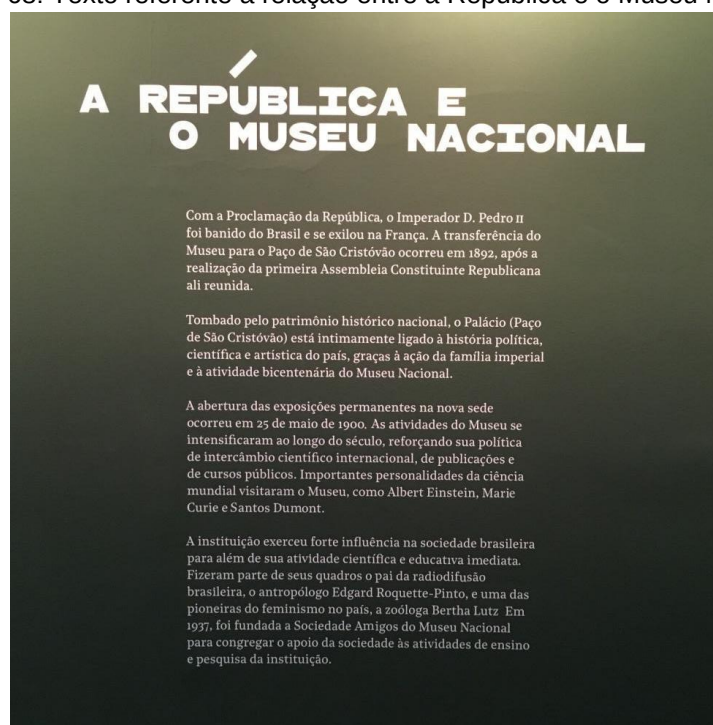


Imagem: (Parede B)

Legenda: **Santos Dumont**

Visitou o Museu Nacional no dia 27 de julho de 1928. O Pai da Aviação esteve mais de uma vez no Museu para realizar experiências com seus inventos. Os testes eram realizados no Jardim das Princesas e contavam com a presença de familiares, cientistas e autoridades.

Figura 68: Texto referente a relação entre a República e o Museu Nacional



Fonte: Guilherme Machado, 2019

Texto:

A República e o Museu Nacional – (Parede B)

Com a Proclamação da República, o Imperador D. Pedro II foi banido do Brasil e se exilou na França. A transferência do Museu para o Paço de São Cristóvão ocorreu em 1892, após a realização da primeira Assembleia Constituinte Republicana ali reunida. Tombado pelo patrimônio histórico nacional, o Palácio (Paço de São Cristóvão) está intimamente ligado à história política, científica e artística do país, graças à ação da família imperial e à atividade bicentenária do Museu Nacional.

A abertura das exposições permanentes na nova sede ocorreu em 25 de maio de 1900. As atividades do Museu se intensificaram ao longo do século, reforçando sua política de intercâmbio científico internacional, de publicações e de cursos públicos. Importantes personalidades da ciência mundial visitaram o Museu, como Albert Einstein, Marie Curie e Santos Dumont.

A instituição exerceu forte influência na sociedade brasileira para além de sua atividade científica e educativa imediata. Fizeram parte de seus quadros o pai da radiodifusão brasileira, o antropólogo Edgard Roquette-Pinto, e uma das pioneiras do feminismo no país, a zoóloga Bertha Lutz. Em 1937, foi fundada a Sociedade Amigos do Museu Nacional para congregar o apoio da sociedade às atividades de ensino e pesquisa da instituição.

Herbário (Departamento de Botânica):

Figura 69: Acervo e textos referentes ao Departamento de Botânica do MN/UFRJ



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Texto:

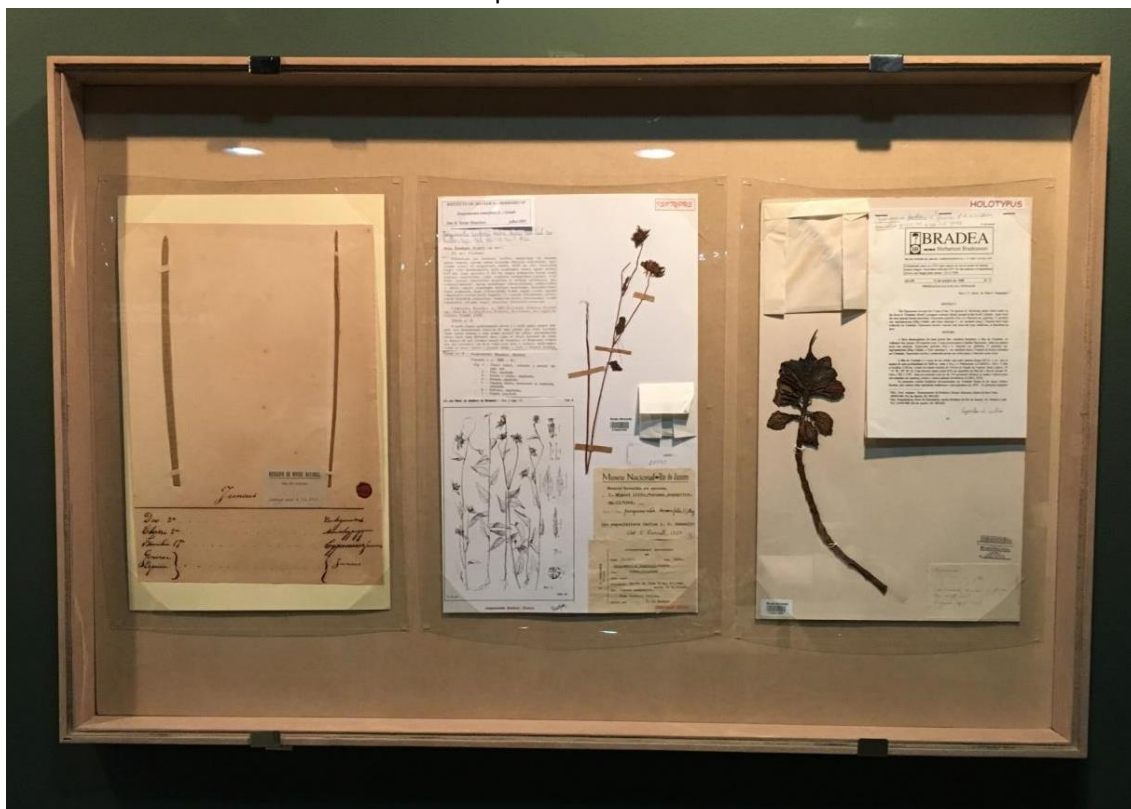
Herbário - (Parede B) - (transcrito em sua versão original):

O Herbário do Museu Nacional (R), vinculado ao Departamento de Botânica da instituição, constitui o primeiro herbário do Brasil. Foi fundado em 1831 e seu acervo é composto por uma rica gama de exemplares coletados por renomados botânicos de todo o mundo, representando todos os biomas do Brasil assim como plantas de outras nacionalidades. Abriga centenas de milhares de espécimes, com um grande número de coleções históricas e expressivo número de tipos, principalmente da segunda metade do século XIX, além das mais recentes. Entre 2007 e 2008, o herbário foi

transferido do Palácio para o novo prédio do Departamento de Botânica, localizado no Horto Botânico do Museu Nacional. Atualmente, o acervo passa por um processo de modernização, incluindo a restauração, informatização e digitalização do material científico.

Mural 3 (Parede B):

Figura 70: Mural com exsicatas, pertencentes às coleções de botânica, que não foram atingidos pelo incêndio



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

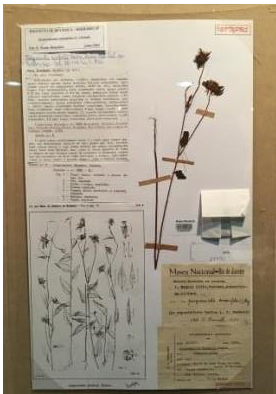
Objeto	Legenda
	Exsicata Dom Pedro II, nasceu em 2 de dezembro de 1825 no Palácio da Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro. Filho de Dom Pedro I e da Imperatriz Leopoldina, foi o segundo Imperador do Brasil. O ilustre governante foi um intelectual, apreciador das ciências, das artes e da liberdade de informação. É aberto ao diálogo e às transformações da vida social. Em nosso acervo, além de exemplares com brasão de Pedro II, temos coletas de outros membros da família real.
	Exsicata Em 1907, o Presidente da República Affonso Penna, criou a Comissão de Linhas Telegráficas Estratégicas do Mato Grosso ao Amazonas, denominada posteriormente “Comissão Rondon”. As primeiras excursões de botânicos, sanitaristas, mineralogistas, astrônomos e zoólogos produziram material muito amplo, gerando os primeiros tratados científicos do interior do Brasil. O Herbário do Museu Nacional tem inúmeros exemplares coletados por essa Comissão, composta por: Hoehne, Kuhlmann, Marechal Rondon, Presidente americano Roosevelt entre outros.
	Exsicata Essa planta é o único exemplar conhecido da espécie. Quando foi descrita, já estava extinta pela ação de cabras introduzidas na Ilha da Trindade. Seu nome homenageia Johan Becker, cientista do Museu Nacional que coletou a planta, quando ela ainda existia. Apesar de diversas buscas terem sido feitas na Ilha, até hoje essa planta não foi reencontrada. Por outro lado, duas espécies de samambaias igualmente consideradas extintas foram reencontradas em 2010 por Nílber Silva durante uma expedição do Museu Nacional.

Figura 71: Texto referente à Seção de Museologia do Museu Nacional, imagem do Palácio de São Cristóvão após o incêndio e objeto resgatado



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Texto:

SEMU (Seção de Museologia) – (Parede C) - (transcrito em sua versão original):

A Seção de Museologia do Museu Nacional (SEMU) tem como principal responsabilidade tornar os acervos e os resultados das pesquisas científicas acessíveis ao público através de exposições de curta e/ou longa duração, assim como fazer sua manutenção e documentação. Cabe ao Semu não só a criação do conceito e do projeto gráfico das exposições, como também planejar e executar cada detalhe presente na museografia: a matéria-prima dos mobiliários, as bases expográficas, as cores, a iluminação, as técnicas para fixar e exibir o acervo – tornando-o atrativo para o público visitante e mantendo-o seguro. A equipe é formada por profissionais e estagiários de Museologia, Restauração, Biologia e Design Gráfico.

Após o incêndio que assolou o Palácio e grande parte das coleções do Museu Nacional, a Seção de Museologia continua mantendo a sua principal missão. Nesse sentido, a equipe vem atuando na produção e participação de eventos esporádicos na Quinta da Boa Vista e, principalmente, na execução de novas exposições em outros locais.

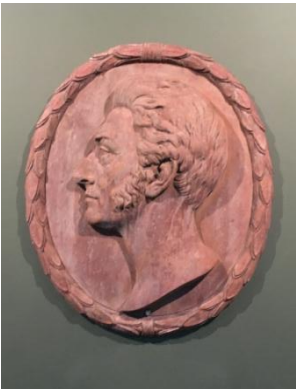
O Semu também tem participado ativamente de debates acerca da acessibilidade em museus, pesquisas de perfil de público e assumido lugar de destaque nas discussões sobre os conteúdos e conceitos expográficos do novo Museu Nacional, que voltará a ocupar o Palácio de São Cristóvão.



Imagem: (Parede C)

Legenda: Parte central do Museu Nacional após o incêndio. Local onde foi encontrada a placa comemorativa em homenagem a Peter Lund. Foi uma das primeiras peças resgatadas.

Foto: Marcos Gusmão

Objeto	Legenda
	Placa em homenagem a Peter Lund Uma das primeiras peças recuperadas no dia seguinte ao incêndio. Peter Wilhelm Lund foi um naturalista notável do século XIX. É o pai da paleontologia e arqueologia no Brasil. Nasceu em Copenhague (Dinamarca), em 1801. Faleceu em Lagoa Santa (MG), 1880. No Brasil, em 1833, realizou escavações em grutas calcárias no vale do Rio das Velhas, em Minas Gerais, durante 10 anos, descrevendo a fauna de mamíferos da região e as mudanças ambientais que ocorreram a partir de 2,588 milhões a 11,7 mil anos atrás.

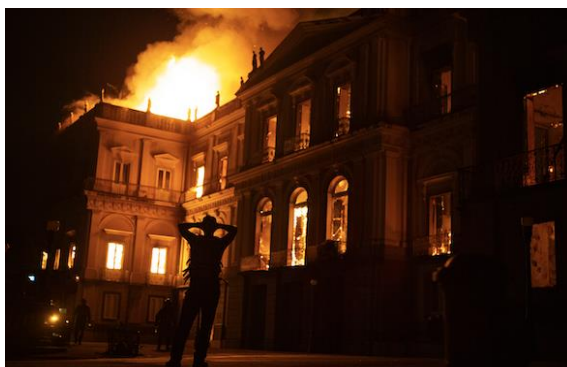


Imagem: (Parede C/ 60x40 cm)

Legenda: Foto de Fernando Souza realizada durante o incêndio do Museu Nacional no dia 2 de setembro de 2018.

Vitrines 36 e 37:

Figura 72: Vitrines 36 e 37 com fragmentos de esculturas e viga metálica retorcida resgatados após o incêndio, respectivamente



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Objeto	Legenda
	Fragmentos Fragmentos da face de uma das musas que guardam o alto do palácio, e de dois pés (um de homem e outro de animal) localizados na fachada principal.
	



Figura 73: Textos e imagens referentes aos heróis anônimos e a pesquisa transformada após o incêndio, respectivamente



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Texto:

Heróis Anônimos - (Parede D) - (transcrito em sua versão original):

Na noite de 2 de setembro de 2018, enquanto milhões de pessoas assistiam incrédulas e desoladas o palácio histórico do Museu Nacional ser consumido pelas chamas, alguns funcionários tiveram a oportunidade de salvar itens do patrimônio da instituição. Ao entrar no laboratório de Malacologia, nos poucos minutos disponíveis, não houve dúvida sobre o que deveria ser salvo em primeiro lugar: os tipos da coleção

de moluscos. Tipos são os espécimes selecionados para representar uma nova espécie em sua descoberta. Devido a sua importância, são cuidadosamente guardados nas coleções dos museus.

O significado científico dos tipos já era conhecido pelo Marechal Rondon há mais de 100 anos. Durante seu comando, nas pioneiras expedições de integração do território nacional conhecidas como “Comissão Rondon”, foram realizadas inúmeras descobertas nas áreas da zoologia, botânica, geologia, etnologia, arqueologia, entre outras, muitas depositadas nas coleções do Museu Nacional. Dentre estas estão os dois moluscos aqui expostos, o caramujo terrestre *Corona ribeiroi* e o bivalve de água doce *Fossula balzani mattogrosensis*, ambas nomeadas pelo naturalista Hermann Von Ihering, em 1915.

Os tipos desses dois animais, há mais de 100 anos guardados na coleção de moluscos do Museu Nacional, foram salvos do incêndio graças ao comprometimento de seus funcionários, permanecendo como parte do testemunho da diversidade animal brasileira. Essa ação é um dos exemplos das tentativas de salvamento do acervo durante o incêndio. Em meio às chamas, alguns servidores conseguiram recuperar objetos das coleções em diferentes áreas do Palácio, arriscando suas vidas pelo Museu Nacional e seu patrimônio.



Imagem: (Parede D)

Legenda: **Cláudio José Fernandes da Costa**. Um dos curadores do Resgate.



Imagem: (Parede D)

Legenda: **Marcos Mackay**

Engenheiro eletricitista/eletrônico que resgatou o estereomicroscópio durante o incêndio.

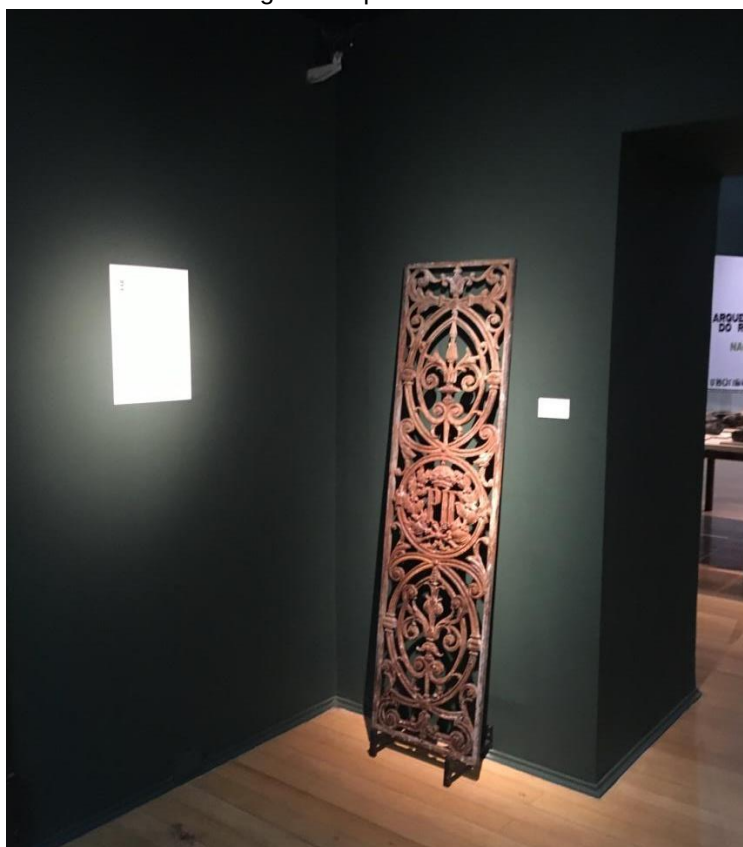
Foto: Fernando Souza (Seção Sindical dos Docentes da UFRJ - ADUFRJ)

Texto:

A Pesquisa Transformada - (Parede D) - (transcrito em sua versão original):

O Incêndio interrompeu pesquisas, destruiu objetos de monografias, teses e dissertações. Recomeçar, refazer, repensar vem sendo a rotina do corpo de pesquisadores da casa, alunos e estagiários. Para continuar suas investigações, alguns contam com a solidariedade de colegas e instituições; outros com novos caminhos e abordagens. A ciência no Museu continua e a pesquisa não para. Desde o incêndio, novas expedições já aconteceram e outras estão em planejamento, em diferentes áreas. Daquilo que vem sendo recuperado pelo resgate também se vislumbram novas possibilidades de conhecimento: como entender os materiais e suas transformações pelo incêndio, buscar formas de recuperar o potencial informativo das coleções e agregar novas investigações. Frente aos desafios, a pesquisa se transforma, mas não retrocede.

Figura 74: Texto referente à Seção de Assistência ao Ensino do Museu Nacional e objeto resgatado após o incêndio



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Objeto	Legenda
	Ornamento metálico A peça é uma das portas de entrada do museu, que mantém a ornamentação associada ao império.

Texto:

SAE (Seção de Assistência ao Ensino) – (Parede D)- (transcrito em sua versão original):

A Seção de Assistência ao Ensino (SAE) foi criada em 15 de outubro de 1927 por Edgar Roquette-Pinto, então diretor do Museu Nacional, sendo o primeiro setor educativo de um museu brasileiro. Com a intenção de promover a educação em ciências, a acessibilidade cultural e a popularização da ciência, a SAE realiza projetos e ações para a comunidade escolar, famílias, pessoas com deficiência, crianças, pessoas em situação de vulnerabilidade social, universitários e público em geral. É responsável, desde 1959, pela Coleção didática para empréstimo, com aproximadamente 1.800 itens, de material zoológico, paleontológico e geológico. Parte dessa coleção foi salva por professores, educadores e outros usuários da coleção, pois o material estava em suas instituições, sob seus cuidados. Grande parte da coleção que se encontrava no Museu foi salva por servidores durante o incêndio e parte foi recuperada durante as atividades de resgate, praticamente intacta, uma das boas surpresas em meio à destruição. Esta coleção tem sido fundamental para a continuidade das atividades da SAE que, além de continuar com os empréstimos do material, desde então, tem estado presente todos os domingos no Parque da Quinta da Boa Vista com o intuito de manter e fortalecer a relação do Museu com a sociedade. Além disso, a SAE visita diversas escolas e instituições científicas e desenvolve atividades educativas com a coleção.

Vitrine 38:

Figura 75: Vitrine 38 com reprodução do Trono de Daomé pertencente à coleção da Seção de Assistência ao Ensino, feita após o incêndio



Fonte: Imagem feita pelo autor, 2019

Objeto	Legenda
	Reprodução do Trono de Daomé Foi realizada pelo estudante Miguel Monteiro Nunes, aluno da escola Américo de Oliveira, Rio de Janeiro. O trono (100 x 70 x 40 cm) original veio de Daomé, África. A peça foi doada pelos embaixadores do rei Adandozan (1718-1818) ao príncipe regente D. João VI, em 1811. O trono foi incorporado ao acervo do Museu em 1818. *Correção: quando se refere ao regente, o correto é dizer “Príncipe Regente D. João”. A nomenclatura “D. João VI” é para quando este já foi proclamado Rei de Portugal.

ANEXO B - TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA REALIZADA COM FERNANDA GUEDES

Entrevista realizada por Guilherme Machado com Fernanda Cristina Cardoso Guedes, então servidora do Núcleo de Comunicação e Eventos do Museu Nacional/UFRJ, à época do incêndio, Coordenadora do referido setor.

Data de realização da entrevista: 16/04/2021

Transcrição da entrevista:

Guilherme: Desde quando você trabalha no museu?

Fernanda: Desde setembro de 2003, comecei como estagiária, aí em 2005 me formei, e aí passei a prestar serviço como prestadora de serviço autônoma para instituição e desde 2012 sou servidora da universidade.

Guilherme: Qual o cargo que você e o setor?

Fernanda: Sou assistente em administração, sou jornalista de formação e atuo dentro da área de comunicação do museu, no Núcleo de Comunicação e Eventos. Nesse momento estou licenciada, para finalização do meu doutorado, mas coordenei o Núcleo até 2020, exatos dois anos após todo o gerenciamento de crise.

Guilherme: Em relação à campanha, como surgiu a ideia da campanha, como pensaram no contexto caótico, se foi no dia seguinte, se foi na semana, como surgiu a ideia da campanha.

Fernanda: Então, vou contextualizando, se você quiser me interromper para tirar alguma dúvida ou mesmo depois perguntar, não tem problema não. A gente teve o incêndio no dia dois de setembro que causou uma grande comoção no mundo inteiro, nos causou uma grande comoção, o museu para nós que trabalhamos lá ele é muito mais que um lugar de trabalho, para gente é um segunda casa, é uma extensão do que a gente é, e a gente percebeu, aquela coisa que, na vida também a gente percebe “ah quando a gente perde alguém é que a gente valoriza”, na verdade não que a gente não soubesse o lugar afetivo ocupa dentro, especialmente dos moradores do Rio de Janeiro e da região metropolitana, mas o dia seguinte ao incêndio, eu principalmente, meu escritório passou a ser o jardim em

frente ao museu, eu fui para lá de noite no dia do incêndio, saindo de lá, eu fui para a casa da Eliane Frenkel e de lá já comecei a redigir com o Márcio a primeira nota, que foi a primeira nota oficial que saiu da instituição, dizendo que o incêndio já estava acontecendo e os bombeiros estavam atuando, mas que a gente não havia notícias de qualquer vítima. Aí fiquei na casa da Eliane talvez até umas duas e meia da manhã, aí vim para casa, dormi, cochilei, aí de manhã cedinho eu encontrei com a Eliane, porque meu carro tinha ficado lá, eu não quis voltar para casa dirigindo, eu voltei de taxi, aí fui para lá, peguei o carro... Eu tô contando isso porque desses momentos todos vem a inspiração para o que veio a ser a criação dessa campanha. E aí nós fomos direto... passei lá, peguei meu carro, aí a gente foi no meu carro lá para o museu. Aí chegando lá, muitos servidores, alunos, parceiros, etc, ali concentrados principalmente naquela subida no lado direito do jardim, no jardim a imprensa... e o choque da guarda municipal em frente ao museu, ali fazendo uma barreira...

Guilherme: isso de manhã ou de tarde?

Fernanda: de manhã, na manhã do dia 03 (setembro) que foi uma segunda-feira e aí vários repórteres ali no jardim, os bombeiros ainda estavam realizando os últimos trabalhos de rescaldo, você ainda via alguns focos, focos bem menores claro, de fumaça. Era a cena da destruição diante da gente e muitos servidores e alunos, pessoas que tinham alguma relação com o museu ali concentrados naquela subida no jardim do lado direito e jornalistas no jardim. Aí na mesma hora, fui ali para o jardim, e aí ali já comecei... já encontrei com Márcio da Trevo, ele chegou logo depois, que é a empresa de assessoria que nos atende desde de maio de 2018. Eles haviam sido contratados para fazer a assessoria do aniversário do museu e era nosso plano que eles pudessem continuar fazendo a assessoria de imprensa sob a nossa coordenação no período seguinte. A gente não imaginava que eles teriam que atuar também junto com a gente no gerenciamento de crise. E aí nesse primeiro dia e nos dias que se seguiram, é como eu te disse, meu escritório passou a ser ali, acho na terça-feira choveu, a gente ali de baixo de chuva... vários momentos eu acho que a gente virou uma década em uma semana, os dias eram muito longos, muitos longos mesmo, e eu ali atendendo aquelas demandas todas, sem conseguir muitas vezes de dar conta de tudo... Para você ter ideia, no dia eu fui contar, eu tinha pelo menos, cerca de quatrocentas ligações atendidas, fora as ligações perdidas... Eliane contando assim, porque ela ficava comigo e às vezes ela queria falar alguma frase, não conseguia terminar a frase porque meu telefone tocava, era enlouquecedor, tanto que até hoje eu não tenho mais notificação alguma em som no meu celular, só toque de telefone, se você me ligar vai tocar a musiquinha, mas *zap*, mensagem, qualquer lembrete de aplicativo, é tudo no silencioso. Eu não consigo mais, foi o maior trauma que ficou, porque de tanto que entrava aquele *plim*

plim plim, acaba me dando gatilho para me lembrar daqueles momentos. Uma situação que só diminuiu, começou a diminuir na quinta-feira seguinte quando teve a facada do Bolsonaro, que estranhamente meu telefone diminui o número de ligações, e aí eu me lembro que um repórter quando estava comigo no telefone, não me lembro de onde ele era, mas ele comentou comigo assim “Ah Fernada, seu telefone agora vai diminuir né”... eu não sabia, “ah mas por que?” Aí ele falou que o candidato Bolsonaro tinha sido atacado, ainda não se tinha certeza se era facada, o que tinha sido exatamente, e aí realmente o fluxo continuou muito intenso, para quem recebia quatrocentas passar a receber cem... Mas ao mesmo, qual o problema da nossa equipe, só tinha eu de jornalista, por mais que naquela época era só a Anna Bayer (designer), que era recém chegada, Eliane, que era muito mais da produção de eventos e o Renato também que era recém chegado, já tinha atuado com políticos na área de comunicação e tudo mais, mas nenhum de nós, por exemplo, tinha vivenciado uma crise assim, como aliás, poucas pessoas no mundo podem dizer que vivenciaram algo do tipo. Então nesse momento do gerenciamento de crise não tinha outras pessoas para tomar as decisões, para atender, coordenar o trabalho do Márcio da Trevo e a assistente dele, a Tamile... E assim, e fora tudo isso, várias coisas acontecendo, tinha que dar conta, a Anna foi maravilhosa porque ela de casa era quem eu conseguia falar algumas coisas para ela as vezes postar alguma coisa em rede social... a gente não conseguia dar conta... se a gente olha para trás hoje, e aí está o interessante, que eu tava te falando que eu quero fazer um trabalho sobre isso, eu até vou dar uma disciplina também sobre assessoria de imprensa, especialmente sobre gerenciamento de crise na UFF agora no primeiro semestre, porque assim, se a gente olha para trás, eu consigo ver claramente coisas que a gente poderia ter feito para melhorar o trabalho, mas ao mesmo tempo não tinha como mais, não tinha mais perna para fazer. E aí a gente foi naquela loucura, primeira semana e tal, e aí uma iniciativa, não foi nem nossa, acho que foi dos próprios servidores foi aquela frase “o museu não está em luto, está na luta”, que pegaram a logo antiga do museu e aí fizeram aquela marca... não foi nem uma iniciativa nossa (equipe de comunicação), mas a gente encampou, porque de fato dizia muito do era aquele primeiro momento, o que é na verdade a coisa dos sete dias que a gente também faz nossos rituais de luto na nossa vida social, acho que também servia ali para o museu... porque era o que eu falava para as pessoas, era como eu tivesse visto um grande amigo meu no sábado e no domingo eu soubesse que tinha acontecido, que ele tivesse morrido ou falecido, e ter que durante a semana ficar ali diante do corpo dele, olhando para aquilo, e era isso para a gente né, para todo mundo ali, é muito comum as pessoas falarem exatamente isso “como se fosse alguém da minha família, como se fosse a minha casa”, então isso está muito impresso nas nossas falas o tempo todo, está muito impresso no que a gente faz. E aí a gente começava a pesar que a gente precisa ter um novo momento, porque a gente não vai viver de luto

eternamente, e se a gente pensa em reconstrução como a gente já pensava no dia seguinte ao incêndio, já se falava nisso, nosso *briefing* era sempre nesse sentido das coleções remanescentes, nós tínhamos coleções, nós tínhamos pessoas, os nossos pesquisadores são de referência, a gente não era só reconhecido como um museu de referência só pelas nossas coleções, não adianta você ter coleção e não ter quem consiga realizar bons estudos sobre aquele material e boas exposições também sobre aquele material, imagina se a exposição do Egito não fosse do jeito que era, a exposição de paleontologia, a exposição de entomologia e invertebrados, a grandiosidade do museu se fazia por vários motivos, mas especialmente também, para além das coleções, pela qualidade do nosso corpo social, pelas pessoas que faziam e fazem, o Museu Nacional ser tão grande assim. Então a gente precisava de algo, não me lembro exatamente o dia da semana, eu acho que talvez, como eu estava indo trabalhar todo dia, eu não me lembro se foi de um domingo para segunda ou de uma segunda para terça, mas foi no início de semana... e aí eu fui para casa e aí de manhã chegando lá, a gente se *aboletou*, eu, Eliane e a Anna, ali na salinha da garagem, uma daquelas salinhas pequenininhas que eles cederam para a gente trabalhar... e aí eu cheguei e trouxe a proposta do “Museu Nacional Vive”, primeiro porque é uma frase que tem o nome do museu, “vive” é um verbo e é algo que é um movimento, a vida é movimento, a vida é constante mudança, você Guilherme não é mais a mesma pessoa que você era a cinco anos atrás se algo de bom ou de ruim te acontece, isso sempre te move, te comove, mexe com você, mexe com a sua essência, então viver é isso, a vida é isso, aprender com as tragédias e celebrar a nossa força, porque a gente também tem que celebrar a nossa força. E a escolha do verbo é nesse sentido, porque verbo é ação, verbo é movimento, e era o que a gente estava vivendo ali naqueles dias, era movimento, a gente via ali no Horto as pessoas para cima e para baixo, a equipe de Resgate já começando aquele trabalho incipiente de fazer o mapeamento das salas, a gente ia lá conversar com Murilo para saber como a gente fazia e depois a gente fez meio que o mapa da sala, as pós-graduações querendo ver como iam fazer para retomar as atividades, as aulas, o Kellner naquela correria, a imprensa, a população. No dia seguinte ao incêndio, acho que um dos momentos mais marcantes, pelo menos para mim, foi quando a gente estava ali no jardim, era mais ou menos um pouco depois do horário do almoço, a gente tinha acabado de fazer os ao vivos dos jornais e aí de repente eu escutei um barulho na Quinta, uma movimentação e quando a gente foi olhar, a gente tinha ouvido falar que tinham pessoas querendo entrar na Quinta, mas a gente não tinha ideia do que estava acontecendo, e aí de repente eu via uma multidão vindo como uma onda ali na alameda como um tsunami de energia...

Guilherme: isso no dia três de setembro né?

Fernanda: isso, no dia três, é porque eu acabei pulando.

Guilherme: eu até estava do lado de fora da Quinta no dia três, mas acabei indo embora. Depois eu fiquei sabendo que houve essa abertura, mas é interessante você narrar como foi isso...

Fernanda: não sei se você chegou a ver fotos, mas para quem está ali no jardim terraço a visão que você tem da alameda é muito privilegiada, e aí você imagina porque na frente do museu já tinham começado aquele cercamento com gradil e os guardas municipais ali, e aí de repente veio aquele mar de gente, estudantes, gritando palavras de ordem à favor do museu. E aquilo foi uma coisa que para quem estava ali, jornalistas, todos se voltaram para lá e a gente ficou muito emocionado. Essas pessoas não tem noção do que fizeram pela gente naquele momento, e foi muito importante. A Guarda Municipal ficou ali em frente à estátua do Pedro II e eu estava morrendo de preocupação que pudesse ter um confronto, levando em conta que a grande maioria ali era menor de idade, estudantes secundaristas e tudo mais, e ali eu me lembro que no grupo de *whatsapp* da pós, porque eu defendi minha dissertação no dia 31 de agosto, na sexta-feira, no domingo o museu pegou fogo. Eu botei no grupo da pós, porque tinha gente que era ligado a movimentos sociais, se alguém sabia quem estava na organização para dar um toque de segurar essa criançada para eles não se machucarem. Eu me lembro que desci, aí tinha uma moça, que era mais velha, falando e aí pedi o microfone e pedi para eles tomarem cuidado por causa dos guardas, ficou uma situação muito tensa, foi muito emocionante mas também foi muito tensa por isso, aquilo foi tão cheio de significado que quando a gente pensa nessa expressão “Museu Nacional Vive”, para mim vem muito esse momento porque são os estudantes secundaristas, os jovens que lotavam o museu durante a semana e para quem o museu fundamentalmente de fato existia, um dos nossos principais públicos alvos, estavam ali com a gente vivendo aquele luto, vivendo aquela comoção toda com a gente... a gente ali teve a noção do impacto, acho que caiu a ficha do quanto que o Brasil inteiro estava mobilizado em torno do incêndio.

Indo para a criação da frase, eu acho que as múltiplas inspirações partiram exatamente disso, tanto de um movimento interno de força, de garra do servidores de não desanimarem, de batalharem pela sua resistência, como também dessa mobilização incrível que a população começou a fazer a partir daquele dia três, tanto mobilizações nas plataformas de redes sociais, como também fisicamente falando. Teve uma manifestação na época na Cinelândia...

Guilherme: eu fui

Fernanda: As várias coisas que aconteceram ali... “Museu Nacional Vive” era muito isso, não era só uma campanha, era um retrato do que era o museu e do que a gente reverberava naquele momento internamente e externamente. E aí naquele mesmo dia, isso é raríssimo de acontecer, a Anna saiu de lá, porque a gente estava sem computador e sem nada, ela saiu de lá com aquela ideia do “Museu Nacional Vive” e foi para casa e no mesmo dia ela fez a arte, a primeira prova de arte do que seria a arte da campanha.

Guilherme: Só para delinear melhor a ideia do tempo, “Museu Nacional Vive” você está dizendo que foi criada no domingo seguinte ao incêndio, já passando para a segunda semana e foi uma ideia que você sentou com Eliane e Anna e começaram a conversar. A Anna enquanto designer ela foi tentar colocar a ideia em uma arte gráfica, né?

Fernanda: Isso, exatamente. Eu cheguei com aquela frase, elas gostaram e a gente começou a pensar nesses conceitos, do que significava aquilo e aí a Anna falou que ia para casa trabalhar nisso. E aí naquele dia mesmo ela já fez a primeira prova que é praticamente a arte que você vê hoje. A gente tinha criado um grupo que tinha o pessoal da Reitoria, tinha o Kellner, a Débora Pires do Coral Vivo também se envolveu. Eu tinha mostrado para o Kellner, ele tinha gostado e aí nesse grupo o pessoal da Reitoria também gostou... era preciso naquele dia também criar o *hotsite*, e aí o *hotsite* que a UFRJ fez já levou esse nome “Museu Nacional Vive” e já com a arte da Anna que o Fábio designer do SEMU fez umas sugestões de ajustes técnicos para a Anna e ela fez os ajustes e pronto, estava criada a marca. Foi muito rápido, pelo e-mail museologia@mn você vai ver, se não me engano, a gente já mandou para o e-mail @todos no dia dezesseis de setembro essa arte já com o manual de marca.

Guilherme: Vocês postaram na rede social do museu no dia onze de setembro. Mas pelo que entendo, você mandou para o @todos para entrar nos documentos né?

Fernanda: Nos documentos, exatamente... precisava ter um manual de marca também que a Anna fez super rápido, porque toda vez que você faz a marca é importante você mandar um manual porque tem toda a explicação, se você precisar usar a marca preto e branco, se ela for usada numa base de metal ou em madeira, com todas essas especificações, para quem for fazer a arte gráfica fazer poder utilizar. Se eu não me engano pelo e-mail museologia@mn você consegue ver isso... se não me engano foi no dia dezesseis que mandamos para o e-mail @todos, segunda ou terça-feira na semana seguinte ao incêndio. E aí surgiu o nome “Museu Nacional Vive”, mas ao contrário do que normalmente se faz em

um planejamento de campanha, ao planejar uma campanha, pensar os produtos que podem sair dali, que ações você vai fazer, que orçamento que você tem para fazer essas coisas, mas só que a gente não tinha orçamento e muito menos tinha tempo para planejar, tanto que assim, o nome saiu desse jeito muito rápido, a arte saiu em tempo record porque uma arte desse vulto não se faz em um curto tempo como esse. E aí a ideia que a gente pudesse de fato fomentar o uso da marca pelos servidores, pelas pessoas, mas o problema é que a gente não tinha dinheiro, não fazia sentido o museu gastar dinheiro com alguma coisa naquele momento que não fosse a própria instituição. A gente tinha ações de emergência, e aí a partir dali, mais adiante surge a campanha de financiamento coletivo que a SAMN resolve nomear como “Museu Nacional Vive nas Escolas” e várias outras ações do museu acabam levando o nome “Museu Nacional Vive” ou como predicado ou como nome, acaba levando o nome da campanha como parte do nome de muitos outros projetos da instituição, exatamente para esse nome adiante, e a gente estimulando as pessoas a isso. A primeira coisa que conseguimos de produto foram os adesivos que funcionavam como rótulos. Eu lembro que a gente conseguiu a doação de uma gráfica... a Valéria da Extensão conseguiu também uma super doação de gráfica e aí pouquíssimo tempo depois, no final de setembro houve aquela mobilização interna dos servidores, que Amanda, Fernanda, a gente, a Valéria em torno da criação de um festival que mostrasse a população que o museu estava vivo, até uma forma de envolvimento com as pessoas, e aí esse festival recebe o nome de “Festival Museu Nacional Vive” que eu acho que foi no dia vinte e seis e vinte e sete de setembro, no último final de semana de setembro.

Guilherme: A ideia do festival foi do Núcleo de Comunicação, da Seção de Museologia e da Coordenação de Extensão?

Fernanda: Eu acho que sim, talvez a Fernanda Pires tenha mais memória disso, a gente participou, mas eu acho que a iniciativa mesmo tenha sido Fernanda Pires e Valéria, e a gente se agregou. A gente não tinha nada, não tinha as tendas, a Fernanda conseguiu tenda com não sei quem, a Valéria não sei o que com não sei mais quem, outras pessoas conseguem mesa não sei a onde, e assim foi um ótimo evento acho que tanto para a gente do museu e para o público, foi o primeiro ponto de contato muito significativo. E aí tão logo a gente conseguiu respirar um pouco veio a ideia de fazer as camisetas, porque quando você não tem muito orçamento, você começa a pensar em produtos de fácil execução né, você coloca em uma balança o custo benefício da coisa. Então nosso intuito foi gerar produto que as pessoas pudessem de fato usar, se paramentar com aquilo, vestir a campanha, então o *botton* é uma forma de você vestir a campanha porque você pode colocar na sua mochila e como a maioria das pessoas fazia pode colocar em você, então você sai na rua as pessoas

vão ver em você “Museu Nacional Vive”. E a camisa principalmente, e a camisa tinha outra questão, porque a gente poderia usar de alguma forma para angariar fundos para a instituição, só que em um primeiro momento a SAMN não comprou muito a ideia de fazer um modelo de camisa que a gente gostaria que é a camisa como a gente conhece hoje com a marca “Museu Nacional Vive”... eles fizeram aquele primeiro modelo “somos Museu Nacional” que era bem legal, mas que era outra coisa e nem o que a gente gostaria. Com o tempo é que a gente foi conseguindo convencê-los a de fato que o produto fossem as camisas “Museu Nacional Vive” porque quando você compra camisa de uma causa é porque você realmente acredita naquilo, então você tem o fator identificação, óbvio que tem o fator doação que para a gente é muito importante, e tem o fator disseminação, quem tenha comprado essa camisa, daqui a dez anos vai estar usando essa camisa para jogar bola, para fazer alguma atividade, mas está ali “Museu Nacional Vive”, marca um momento histórico, o que a gente queria marcar naquele momento e que a gente quer marcar o tempo todo que o museu é movimento e que o museu está em todos os lugares. É uma pena que a gente não consiga fazer venda *online*, porque a gente teve procura pelas camisa no Brasil inteiro, e foi uma pena também que a gente tenha demorado tanto tempo para fazer essas camisas, porque se a gente tivesse conseguido fazer na época que a gente quis que foi quando saiu aquela “somos Museu Nacional” eu não tenho dúvidas que o *boom* seria muito maior, porque a vontade das pessoas ajudarem o museu naquele momento era muito grande, faltou um pouco de... como posso dizer....

Guilherme: Acho que faltou um pouco de visão estratégica mesmo...

Fernanda: Isso, e faltou dinheiro também, porque quando a gente tem dinheiro a gente consegue encampar mais de uma frente, talvez a gente conseguisse encampar a frente que a gente gostaria de fato, mas aí depois caminhou, tanto que no aniversário do museu que foi o primeiro grande evento que a gente fez depois desse festival, as camisetas esgotaram praticamente, sobraram pouquíssimas.

Guilherme: As camisas eu acho que começaram ali em março de 2019... na época da exposição do CCBB-RJ já tinha camisa? Em fevereiro... eu acho que ainda não... Não não porque na inauguração ninguém estava com a camisa...

Fernanda: Não porque se não o pessoal estaria com a camisa... ela demorou... eu posso ver essa data direitinho. A gente vai ter isso com certeza nos e-mails, nos nossos documentos...

Guilherme: Camisa como algo oficial foi a partir mais ou menos de abril, à confirmar...

Fernanda: A gente conseguiu a parceria com o SESC... a princípio a gente faria festival no primeiro semestre, mas aí eles tiveram uma reorganização de orçamento, etc... até a própria exposição... a parceria com o SESC eram os festivais, o aniversário do museu e a exposição Santo Antônio de Sá que acabou acontecendo na Caixa Cultural do RJ. Todos os eventos do museu a saída de camisas é muito grande, realmente é sempre um sucesso a venda das camisas, porque as pessoas ficam duplamente felizes de poder de alguma forma ajudar e de poder de alguma forma fazer parte que é “o vestir a camisa”... era o elemento que faltava para essas pessoas que já se sentiam parte da nossa luta poderem de fato encampar de alguma maneira com a gente nesse momento que a gente vive e viveu e vai viver ainda até a nossa reabertura.

Guilherme: É muito interessante parar para refletir com distanciamento, a gente pode observar então que naquela primeira semana teve aquele momento do luto, do museu em luto, depois o museu na luta e meio que logo na semana seguinte já tem a campanha “Museu Nacional Vive”... tentando dar uma sintetizada, começa a vir com a ideia da campanha, a logo já é passada para os documentos, começasse a pensar em produtos para começar de fato a disseminar isso, como você falou, ação, movimento e que o museu está em todos os lugares.

Fernanda: Ela também passa a ser apropriado pelos servidores e pelas pessoas da casa, não foi a gente que falou, por exemplo, que a exposição tinha que se chamar “Museu Nacional Vive”, foi uma iniciativa do grupo que estava ali montando a exposição; não foi a gente que falou que a campanha de *crowdfund* tinha que se chamar “Museu Nacional Vive”, eram as pessoas que estavam ali que decidiram, e tantos outros projetos que foram surgindo, sejam eles afins ou não a reconstituição do museu naquele momento, mas todo mundo queria botar o “Museu Nacional Vive”. O que a gente tinha de estratégia para poder traçar eram os agentes sociais, estimular sempre a #museunacionalvive nas ações e em tudo que a gente fizesse naquele período... porque a gente não conseguia ver muita coisa, estava muito no olho do furacão, mas depois a gente viu, que mesmo antes da gente criar a campanha já haviam pessoas que tinham usado a #museunacionalvive, então depois que a gente cria, que a gente acha que estamos criando um grande nome, e aí que a gente vê... é claro que ainda que a gente tenha se inspirado numa *hashtag* e tudo mais, tem todo um mote que a gente agrega a expressão, todo um significado. Mas foi muito bom quando a gente viu que outras pessoas já tinham usado, já tinham feito essa *hashtag* logo depois do

incêndio e que a gente na verdade estava em consonância com o que algumas pessoas tivessem feito.

Guilherme: O nome da campanha foi pensando “Museu Nacional Vive” ou “#museunacionalvive” ou foi os dois?

Fernanda: Os dois, para que ela servisse também como uma *hashtag*, tanto que na arte ela tem o símbolo do jogo da velha, ela é pensada para ser usada como uma *hashtag*... é que nem “sempre coca-cola”, os nomes das campanhas hoje em dia são pensados para virarem *hashtag* porque se não, não adianta, não cola... Hoje em dia tudo que você faz, os produtos que você pensa, se você não pensar naquilo como uma *hashtag* ou como aquilo possa entrar como *hashtag* não adianta porque não pega. E isso te ajuda depois nas buscas que você faça, se a gente fizer uma busca sobre a “#museunacionalvive” vem tudo que está associado a isso, da mesma forma que você fizer uma busca “Museu Nacional” vai vir tudo que é associado a isso, e assim como outras campanhas de outra instituição, sempre que você quer buscar sobre elas, você coloca a *hashtag* que você facilmente acha tudo, porque a *hashtag* é o índice, o index sobre aquele assunto.

Guilherme: Uma pergunta que veio agora à mente, vocês pensaram já como uma campanha ou primeiro como uma frase afirmativa?

Fernanda: Como vulto de uma campanha ela realmente não nasce... porque é aquilo que eu estou te falando... no conceito ela não nasce como uma campanha de fato, ela nasce como um mote naquele primeiro momento e aí dias depois de fato ela vira campanha. Porque a gente precisava dar essa virada. As campanhas elas podem ter fins diferentes e aí a gente precisava encampar um novo momento da instituição, então ela vira um mote de algo que a gente ainda não sabia o que ia virar, porque foi como eu te disse, a gente não teve como planejar “ah a gente vai lançar a campanha no dia tal e aí vamos fazer a ação x para fixar esse nome, depois a gente vai fazer as ações subsequentes e tudo mais”, não... ela surge desse movimento mesmo de encampar um novo momento e aí ela vira essa campanha.

Guilherme: Você acha que virou uma marca? Entra no conceito de marca?

Fernanda: Ela é um selo, porque a marca do museu é uma marca mesmo, ela é um símbolo da instituição, como por exemplo, quando a gente fez a logo dos 200 anos do museu, é um selo dos 200 anos.

A gente procurou usar em todas as ações do museu, as ações em parceria, a gente sempre pedia para os parceiros usar a logo oficial e usar a logo da campanha, as duas logomarcas.

Guilherme: Qual foi a primeira ação da campanha? Foi o festival?

Fernanda: Eu acho que a gente pode considerar o festival a primeira ação da campanha. Talvez a primeira ação tenha sido a divulgação da campanha, mas aí é uma ação mais interna, mais de fomento a ela, mas eu acho que como produto eu acho que é o festival.

Guilherme: E essa questão da SAMN, por exemplo, foi um pouco depois do festival? Do *crowdfund*?

Fernanda: Está tentando se lembrar...

Guilherme: Esse delineamento é difícil, porque foi acontecendo no meio daquela situação, a gente o que veio primeiro, se foi a campanha, se as coisas já foram acontecendo usando a logo, mas não necessariamente faziam parte da campanha....

Fernanda: Não, já faziam, já passavam a fazer, a partir do momento que elas adotam o nome... isso que eu estou te dizendo, ela vai caminhando e isso é muito bom porque ela passa a ser apropriada. A questão das datas é porque acontecia tanta coisa que é difícil a gente precisar às vezes a ordem que as coisas aconteciam, o que veio primeiro, o festival ou o *crowdfund* (campanha de financiamento coletivo)... A campanha de financiamento coletivo começou no dia 26 de setembro...

Guilherme: Então podemos dizer que a campanha acaba abarcando as exposições que foram feitas, né?

Fernanda: Eu acho que na verdade ela é apropriada. Eu acho o termo "apropriada" mais correto por esse sentido. É uma campanha institucional, então é meio natural que os setores de fato passem a utilizar esse nome como parte, às vezes, integrante de ações, de projetos ou nas exposições. Apropriação acho que é o termo mais adequado.

Guilherme: Entendi. Não é que vocês assim "ah criamos uma campanha com uma lista de ações e vamos aplicá-la"...

Fernanda: Não, o museu não funciona assim...

Guilherme: Conforme foram surgindo realmente os projetos, as exposições, as ações, pegava-se o nome, né.

Fernanda: Sim, sim. Porque é exatamente isso. Por que isso acontecia? Porque as pessoas já estavam imbuídas, já tinham esse pertencimento como parte integrante desse mote que a instituição tinha naquele momento. Por isso que eu te digo, pra mim Fernanda, ela já surge como campanha, porque uma campanha é isso, é esse mote que serve como objetivo de uma instituição, de uma empresa, que serve como um *slogan* daquele momento de um curto período de tempo que a empresa ou instituição esteja vivendo ali.

Eliane está achando que em novembro de 2018 a gente já tinha camisa.

Guilherme: É... teve uma doação de camisas das Lojas Americanas para a gente fazer *spray*, eu lembro até que eu fui no festival, do primeiro festival, tinha camisa para os *sprays*, já estava sendo feito. Aí o pessoal cortou no acetato "Museu Nacional Vive", se não me engano, mas a camisa impressa...

Fernanda: Acho que foi em julho, não mas em junho foi o aniversário.

Guilherme: Não, no aniversário do museu já tinha.

Fernanda: No aniversário as camisas praticamente se esgotaram. Em julho é quando a gente passa a vender também no Horto Botânico. No dia 26 de julho a SAMN mandou um e-mail para o @todos informando que passariam a vender camisas no Horto Botânico com cores variadas.

Guilherme: Eu acho que para o aniversário a gente ganhou... ahhh mas a gente vestiu a camisa feita para o aniversário.

Fernanda: Isso, vocês vestiram a camisa do aniversário, quem trabalhou no aniversário, mas a gente tinha a barraca da SAMN vendendo as camisas da campanha.

Guilherme: Ahhh sim, verdade, meus pais foram com a camisa da campanha... Então foi ali naquele meio....

Fernanda: Mas a gente vai chegar, é porque são muitos e-mails, se não vir agora, em algum momento a gente vai chegar na data final... eu estou procurando aqui... Tínhamos ficado em dúvida na da de outra coisa né?

Guilherme: Foi o *crowdfund* da SAMN.

Fernanda: Mas eu já achei, foi no dia 26 de setembro de 2018.

Guilherme: Isso. Então as exposições a gente entendeu que elas não fazem parte pré-pensadas da campanha, mas acabam abarcando como tudo. Em relação ao Resgate, a campanha também abarcou ações em apoio ao Resgate né?

Fernanda: Eles fizeram apropriação da marca, não é um problema, mas não foi uma coisa que a Anna (designer) tenha feito, por exemplo. Eles pegaram a marca e eles mesmos fizeram a mudança.

Guilherme: Na camisa deles. Mas tiveram ações da campanha em si voltadas para o Resgate, como doação de material?

Fernanda: Então, isso que estou te dizendo né, como a campanha ela ganha vida em várias formas, as arrecadações que o museu tenha feito via SAMN, tudo do museu levada a marca “Museu Nacional Vive”.... porque a gente não fez arrecadação específica para o Resgate, o único *crowdfund* que a gente de fato encampou mesmo foi esse do “Museu Nacional Vive nas Escolas” e aí depois tivemos bem mais adiante a gente teve o *crowdfund* da Biblioteca Francisca Keller. Teve *crowdfund* mais isolado que foi da Ornitologia do Departamento de Vertebrados, porque na verdade a gente só soube depois da campanha, já estava no último final de semana eu acho e eu acho que talvez tenha tido outra campanha que também foi ao largo, mas que não passou pela gente. É porque a campanha, como eu te disse, das pessoas encamparem, da gente agregar tudo a ela, tudo vira “Museu Nacional Vive”, tudo está nesse imenso guarda chuva, e é claro, se a gente gera ações positivas para a instituição, você tem ganhos, ganhos de imagem, de uma imagem positiva da instituição, você tem os festivais que levam esse nome, o que é muito importante, tem as exposições, a exposição do CCB-BRJ levou esse nome, a exposição de Brasília também levou esse nome, aí só vai mudando o predicado. Ela é um guarda chuva de várias outras ações que o museu possa realizar, sempre vai ser muito bem vindo se alguém pense em alguma atividade que leve o nome “Museu Nacional Vive”.

Guilherme: Perfeito. Não sei se essa pergunta faz tanto sentido agora, você respondendo, mas só para registrar, são ações mais focadas no diálogo com o público ou tem uma outra dimensão como o ensino e a pesquisa, mas eu entendo que é algo voltado para o público mesmo né?

Fernanda: Público interno e externo, os públicos alvo do museu. Público interno são os servidores e alunos e o público externo, não só o público visitante, mas também os parceiros, porque tudo do museu leva o “Museu Nacional Vive”, quando o Kellner vai fazer uma reunião com alguém, essa pessoa vai ganhar o *botton* da campanha “Museu Nacional Vive”, o Kellner vai falar sobre esse momento da instituição que a gente está vivendo, nossa reconstrução, etc.

Guilherme: Agora são perguntas relacionadas à exposição em si. Em que medida vieram parcerias institucionais e aportes financeiros com a campanha e com a exposição no CCBB-RJ para a instituição [MN]? Vou colocar as outras perguntas para você entender. Como chegou esse contato do CCBB-RJ oferecendo para o museu essa exposição? Se a parceria com o Instituto Cultural Vale ela se gerou com essa exposição do CCBB-RJ?

Fernanda: Eu acho que a principal parceria foi a com o SESC, porque aí a gente já levava esse mote “Museu Nacional Vive”, tanto que virou o nome dos festivais de fato, eles encamparam por conta desse nome. Outras parcerias menores também ao longo desse processo todo eu não saberia dizer. Lá no CCBB-RJ.... Ahhh a camisa já foi vendida no CCBB-RJ, já tinha a camisa lá, agora que eu estou me lembrando, porque a gente vendeu ali na Livraria da Travessa.

Guilherme: Mas eu acho que eram poucas ainda.

Fernanda. Eram pouquíssimas, não tinha capital de giro para fazer, foram muito poucas, muito poucas mesmo, mas isso depois eu posso ver direito, essa *timeline* das camisas que eu anotei aqui para te passar. Em relação ao convite do CCBB-RJ para realizar a exposição e as outras perguntas tem que ser respondidas pela Direção, porque o convite do CCBB-RJ não passou pelo Núcleo de Comunicação, foi algo acho que direto com a Direção do museu ou eu não sei se com a equipe de Resgate, talvez, mas eu acho que foi com a Direção.

Guilherme: Então acho que veio pela Direção.

Fernanda: Então, é porque a parceria com a Vale na verdade começa antes do incêndio, o museu já tem uma parceria que é aquela da exposição de geologia, que a gente realizaria em dezembro de 2018, ali o museu já tinha conseguido, até a gente foi em uma reunião eu, Eliane, Fernanda Pires e Kellner lá na sede da Vale que ficava no Shopping Downtown. Quando a gente apresentou o projeto da exposição e outros projetos dos 200 anos e a Vale encampou de fato o projeto da exposição de geologia/ mineralogia, porque aí a previsão de inauguração era em dezembro de 2018. Outro dia eu até estava vendo sobre isso, um e-mail meu reservando o auditório para a gente realizar a cerimônia de inauguração, se eu não me engano ia ser dia 06 de dezembro de 2018, era bem no comecinho de dezembro, já adiantando essa coisa da reserva... e aí veio o incêndio...

Guilherme: Entendi..

Fernanda: Uma empresa como a Vale ela não investe em um mau negócio... não fosse as ações que a gente realizou depois do incêndio, a exposição na Casa da Moeda, especialmente a exposição do CCBB-RJ, porque ela realmente, como você descreveu, é muito marcante. A exposição da casa da Moeda ela é marcante por ser a primeira exposição do museu pós-incêndio, e a exposição do CCBB-RJ eu acho que ela é muito marcante porque é a de fato a primeira exposição pensada após-incêndio, porque a exposição da Casa da Moeda já era uma exposição pensada, ela só não foi executada no museu daquela forma, mas a exposição do CCBB-RJ ela só surge, só acontece porque a gente teve o incêndio, se não fosse o incêndio a gente não teria a “Arqueologia do Resgate”. E são eventos de sucesso, são ações de comunicação de sucesso que fazem da instituição um bom negócio, porque a Vale com certeza avalia toda a repercussão que existe na imprensa em torno da instituição. A gente conseguiu construir uma pauta positiva muito grande. Se a gente for olhar nosso retorno de mídia em 2019, que é o ano exatamente o ano seguinte ao incêndio, foram mais de 10 mil matérias publicadas o ano inteiro e o retorno de mídia foi de, se não me engano, de 220 milhões de reais mais ou menos. Um retorno de mídia de 220 milhões de reais são pouquíssimas instituições e empresas no Brasil que conseguem isso. Pena que a gente não tenha *ranking* para colocar ali. Mas isso é medido pelo número de citações, mas a partir de uma média de matérias positivas e negativas, não é um número aleatório, é um cálculo que existe feito por empresas especializadas, a empresa que faz o *clipping* para a gente faz isso todo o ano, aí numericamente ela te fala quantas matérias, quantas matérias por tipo de veículo, ou seja, impresso, *online*, rádio e televisão, quantas inserções, e de cada um desses veículos ela soma. Se você tivesse pago, por exemplo, para anunciar no espaço do comercial do Jornal Nacional você pagaria digamos 5 milhões de reais pelos 30 segundos, então se é uma matéria positiva no Jornal

Nacional, você reverte esse valor, que é até acrescido, porque quando passa um comercial na TV você sabe que é um comercial, quando passa uma matéria positiva no jornal aquilo ganha uma outra credibilidade, você leva para você aquela mensagem positiva credibilizada pelo veículo de comunicação. Então esse impacto é calculado dessa forma, é feito um cálculo matemático que leva em consideração a emissora, os valores e custos de publicidade na emissora ou no jornal, aquele rádio ou aquele *site* e leva em consideração se são pautas positivas ou negativas, e aí disso é feito uma média, dos positivos, dos negativos, das matérias que são vistas como neutras, aí você chega em um valor para um determinado período e desse ano de 2019 que foi o ano subsequente ao incêndio.

Guilherme: Esse valor é o que teríamos que ter gasto com publicidade e que foi feito por mídia espontânea.

Fernanda: Isso, que foi fruto de mídia espontânea. Na verdade o que foi gasto é o que é gasto com os custos de assessoria de imprensa, que é o nosso trabalho que já está dentro do orçamento, planejamento e gestão, mais o contrato da Trevo que é a empresa que a gente geria as atividades. E para quem trabalha em uma empresa como Vale, BNDES, etc. todos esses fatores são alavancados para você investir em um negócio. No caso do Museu Nacional a gente viveu uma tragédia e ainda assim a gente conseguiu construir uma pauta positiva em relação ao que nos acometeu, então a gente teve vários momentos, aí não só as exposições, mas quando a Luzia foi encontrada, os marcos do Resgate, os marcos de parcerias que foram alcançadas nesse período, os aportes financeiros das empresas, o apoio do governo alemão, os apoios de outros governos internacionais, a gente conseguiu construir uma pauta em torno do Museu Nacional que coloca o Museu Nacional como protagonista da sua reconstrução, da escrita desse novo capítulo da sua história.

Guilherme: Então para sintetizar, a exposição e a própria campanha foram mais um processo, não foi assim “ah ali foi um marco da parceria”, mas assim eles foram avaliando os projetos, as ações e conforme essa pauta positiva foi sendo construída eles de fato materializam os investimentos... tanto pela campanha quanto pela própria exposição como consequência dessas ações institucionais.

Fernanda: Sim, eu acho que as próprias negociações, toda a estratégia de negociação, também da própria UNESCO... é uma estratégia da empresa se associar a projetos de impacto na sociedade...

Guilherme: De modo geral, como você avalia a importância da campanha “Museu Nacional Vive” e de qual maneira está contribuindo para a reconstrução do MN?

Fernanda: Eu acho que é um pouco de tudo que eu já falei, eu acho porque ela motiva os nosso servidores, ela agrega a imagem institucional esse sentido de vida, de movimento, de renascimento, mas especialmente o significado de estarmos vivos, estarmos atuantes, essa mensagem que ela quer levar. É um verbo, uma ação, é uma ação constante, é uma ação que está que está impressa na gente. Ela tem essa importância por isso, ela consegue ser motivadora tanto para o público interno quanto para os nosso públicos externos, ela consegue levar a imagem institucional do museu de uma forma positiva e não somente associada associada a tragédia que nos acometeu, mas ela leva mensagem de que a gente resiste e continua atuante apesar de tudo... e qual era a segunda parte da pergunta?

Guilherme: Qual a importância de fato que você vê em como ela está contribuindo para a reconstrução do MN?

Fernanda: Pois é, é uma marca tão boa que virou o nome do projeto de reconstrução, Projeto Museu Nacional Vive, então eu acho que para a gente gera muito orgulho saber que outras instituições, outras entidades entenderam também que essa era a melhor... que o nome da campanha era o melhor título possível para o projeto que de fato vai reconstruir a instituição. Eu acho que ela sempre vai ser positiva para esse processo por esse motivo mesmo, pelo seu próprio mote, pelo que ela motiva, pelo que ela é. Então ter um projeto de reconstrução com esse nome, “Museu Nacional Vive”, é referendar toda essa trajetória que a gente pensou e que a gente jamais imaginou que fosse tomar esse vulto todo, porque como eu te disse, ela foi em um crescente... e qualquer campanha que você faça, como eu estava de falando, qualquer instituição ela vai ter seus produtos, ela vai ter seus impactos, então associá-la, além das exposições, ao projeto de reconstrução, eu acho que é algo muito bom, para a instituição é muito importante, para a própria continuidade dela, fortalecimento da campanha... A gente espera que o projeto consiga também produzir outros produtos associados a esse nome da campanha, eu tenho certeza que deve estar nos planos também, produtos físicos como produtos de eventos, de atividades, seminários, discussões, enfim, que o nome da campanha realmente reverbere mais e mais.

Guilherme: Então a campanha continua, mas você como marco do término dela quando o museu reabrir?

Fernanda: Sim. Eu acho que planos de comunicação a gente tem que estar sempre repensando porque, por exemplo, agora mesmo a gente está vivendo uma pandemia, um fato histórico que a gente jamais imaginava viver, e aí a campanha ainda se adequa a esse momento histórico. Pode ser que daqui a um ano a gente esteja em outro momento em que a gente entenda que seja necessário que a gente crie uma nova campanha, algum outro tipo de ação... porque assim, fazer uma campanha é algo que é pesado, porque é isso, quando surge a Campanha “Museu Nacional Vive”, todas as nossas frentes eram “Museu Nacional Vive”. Quando você muda, entendendo que se a gente tiver que fazer isso mais adiante, aí sim a gente vai conseguir fazer com planejamento para poder encampar uma nova campanha. Agora dizer para você com certeza, “ela acaba quando a gente abre o museu”, eu nunca vou conseguir te dizer isso porque a gente está sempre submetido aos acontecimentos do cotidiano, e também do que se possa ou não planejar para a época que o museu de fato for reaberto. Eu imagino que a gente vá ter que criar uma campanha prévia para ir embalando e fazer esse aquecimento das pessoas para a reabertura do museu, não vai ser de uma hora para a outra. A gente vai ter que ir fazendo coisas para cada vez mais ir envolvendo a população para a reabertura do Museu Nacional, eu acho que vai ser um outro momento histórico para o Brasil e para o mundo depois de tudo que a gente passou e que a gente ainda está passando e ainda vai passar por algum tempo, acho que a reabertura vai ser realmente um momento muito forte. E aí tem isso, que estratégia de comunicação o museu e o projeto vão adotar mais adiante para pensar essa reabertura? Pode ser que envolva a mudança, a criação de uma nova campanha ou uma modificação na campanha “Museu Nacional Vive”, agregando alguma outra expressão, aí realmente é imprevisível.

Guilherme: Perfeito. Você falou um pouco das mídias, mas só para a gente ter uma resposta um pouco mais sistematizada, como você avalia os impactos nas mídias e nas redes sociais da campanha com o uso da *hashtag*?

Fernanda: Foi muito positivo e ainda é, as pessoas ainda referendam a #museunacionalvive, as pessoas do museu referendam muito. O que a gente não tem tido recentemente são ações específicas da campanha para você ir sempre dando um novo gás a ela, para manter esses impactos sempre lá em cima e tudo mais, mas eu acho que os resultados foram os mais positivos possíveis porque eu acho que as pessoas assumiram mesmo essa mensagem de que o Museu Nacional Vive. Eventualmente a gente noticiava alguma coisa, nas redes sociais os próprios seguidores colocam “Museu Nacional Vive!”, nos eventos que agente faz no Youtube, algumas pessoas colocam também, porque é isso, as pessoas entendem que elas também se apropriam dessa frase dessa expressão quando

vem alguma coisa positiva em relação ao museu, quando o museu inaugura uma exposição, quando o museu anuncia os novos projetos “Museu Nacional Vive!”...

Guilherme: Virou uma frase de afirmação, né?

Fernanda: Sim, exato.

Guilherme: Tanto que nas *lives* você encerra falando né, eu lembro que a gente foi na escola na Tijuca a gente falou com as crianças né...

Fernanda: O próprio Kellner adora fazer isso também né...

Guilherme: Você considera algum ponto inovador?

Fernanda: Naquele momento?

Guilherme: Eu não sei se essa pergunta ficou meio sem sentido, me perdoa, mas eu quis dizer se você acha alguma coisa inovadora, óbvio sabemos que a situação foi única, mas se foi justamente a repercussão, algo que você pode demarcar como diferente, positivo...

Fernanda: É exatamente o que você falou, como é um fato muito particular, eu acho que... não sei se inovador, mas talvez como impacto ou resultado o fato dela ter sido imediatamente encampada pelas pessoas e apropriada, que dá conta desse sucesso que ela teve. A gente poderia ter feito uma outra campanha e que as pessoas não se apropriassem dela, simplesmente não usassem essa frase, usassem qualquer outra. É um tipo de coisa que é difícil você prever quando você faz uma ação de comunicação o que impacta e o que não impacta, o que viraliza ou não. Até quando você planeja um conteúdo viral, exatamente por ser viral, você não consegue dimensionar o impacto que ele vai ter de fato porque ele pode ser viral até certo ponto ou então poder ser uma coisa que fuja ao seu domínio. Mas se você for pensar até de campanhas de outros museus brasileiros, em outras circunstâncias claro, o impacto que a gente teve, a repercussão... Porque você não vê museu com *slogans*, então talvez aí esteja uma das, não vou dizer que é a principal, mas eu acho que é uma das inovações de associar um slogan à uma instituição museológica. Retira a gente desse lugar do tradicional, do conservador também né, ela é uma marca do azul, do novo, do renascimento, a escolha das cores tem haver com isso, uma marca jovem. É uma marca que nasce com *hashtag* na sua imagem, então ela está olhando para frente, ela olha

para o futuro, ela olha para a atualidade, porque a gente usa *hashtag* na rede social então a marca tem que ter a *hashtag*.

Guilherme: Eu acho que também tirou um pouco o museu do pedestal, né?

Fernanda: Isso, exatamente, retirou o museu desse lugar tradicional, tradicional no sentido ruim da palavra, do conservador... porque o tradicional também é bom, a gente tem que valorizar também. Mas o que eu quero dizer é que a gente está conectado com o momento, a questão de ser uma *hashtag*, dela funcionar como uma *hashtag* isso está associado ao momento do uso de tecnologias e com o próprio momento que a gente vive em comunicação, que a gente cria campanhas sempre pensando na *hashtag*, se não tiver *hashtag* associada, não tem um plano de comunicação, isso não existe.

Guilherme: Perfeito, é bom que a gente até entende o nome da exposição, porque eu confesso para você, eu tinha ficado muito no “Arqueologia do Resgate”... foi bom ter essa conversa porque isso influenciou na própria escolha do nome “Arqueologia do Resgate: Museu Nacional Vive” para a exposição.

Agradeceu Fernanda pela entrevista.