

# GABINETES & EXPOGRAFIAS NO MUSEU NACIONAL

---

Diogo Rezende, Letícia Stallone & Magali Romero Sá

CAPA. *Peças da Amazônia reunidas por Gonçalves Dias para a Exposição Nacional de 1861*. Litografia do Instituto Artístico. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. Extraído de “Comissão Científica do Império”. Andrea Jackobsen Estúdio.

Esta breve cartilha apresenta uma iconografia sobre algumas das exposições realizadas pelo Museu Nacional durante seus primeiros 120 anos de existência. Inicia-se a partir de uma conceituação histórica sobre a museografia e apresenta análises sob o ponto de vista do desenho expositivo.

A pesquisa foi estimulada pela recente interação do **estúdio M’Baraká** com o **Museu Nacional** em duas oportunidades: quando da colaboração na montagem da exposição sobre corais da costa brasileira, “**Expedição Coral, 1865-2018**”, organizada pelo projeto **Coral Vivo** para o aniversário de 200 anos do museu; e no momento das trocas curatoriais para a exposição “**Darwin, Origens e Evoluções**”, montada pelo **estúdio M’Baraká** em colaboração com a historiadora da ciência e pesquisadora Magali Romero Sá, no Museu do Meio Ambiente no Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Esta publicação foi viabilizada com o apoio do edital Cultura nas Redes, da Secretaria Estadual de Cultura do Rio de Janeiro.

#cultura  
presente

CULTURA



apoio

Rolê  
Carioca

realização

MBARAKÁ  
EXPERIÊNCIAS RELEVANTES

# SUMÁRIO

|  |    |
|--|----|
| DOS GABINETES DE CURIOSIDADES<br>AO MUSEU DO SÉCULO XIX                  | 06 |
| AS PRIMEIRAS EXPOSIÇÕES<br>DO MUSEU NACIONAL                             | 20 |
| A EXPOSIÇÃO<br>ANTROPOLÓGICA   | 28 |
| A TRANSFERÊNCIA DO MUSEU<br>PARA O PAÇO DE SÃO CRISTÓVÃO                 | 40 |
| AS EXPOSIÇÕES NO PALÁCIO<br>(DE 1900 À ERA ROQUETTE PINTO E BERTHA LUTZ) | 44 |
| EXPOSIÇÃO:<br>CONHECIMENTO E REPRESENTAÇÃO                               | 56 |
| REFERÊNCIAS<br>BIBLIOGRÁFICAS  | 58 |
| CRÉDITOS   | 60 |

## DOS GABINETES DE CURIOSIDADES AO MUSEU DO SÉCULO XIX

Os gabinetes de curiosidades surgiram entre os séculos XIV e XV no contexto das grandes navegações e serviam, entre outras coisas, para a exibição de objetos exóticos e espécimes encontrados além-mar. Como espaços de representação de mundos desconhecidos, também simbolizavam o reforço da soberania de reis e imperadores europeus, demonstrando controle e poder sobre novos saberes do mundo natural e produzindo mitos sobre culturas distantes.

Em seu artigo “The Time of Things in Space: Exhibition-making as Memorial Theater”, o historiador da arte Beat Wyss estabelece relações entre o ato de criar uma exposição e a descoberta ou a encenação do conhecimento. Descreve uma filosofia da curiosidade, propondo que o “maravilhamento” leva à abertura para a reflexão a respeito de um tema despertado pelo conjunto de objetos expostos.

**“A questão ‘o que isso pode significar?’ não é simplesmente uma fórmula metódica de indagação, mas a postura essencial de uma filosofia da curiosidade, como Sócrates ensinou a Platão: a estranheza ou o maravilhamento marcam o início da reflexão intelectual. O gabinete de curiosidades guarda em seu nome a própria origem da filosofia.**

**A curiosa organização de objetos tem a intenção de nos maravilhar, levando-nos à reflexão e, conseqüentemente, à natural propensão ao aprofundamento intelectual.”**

(WYSS, 2016, p. 60)

## **O QUE FASCINA NOS FAZ PENSAR**

Por trás de memoráveis gabinetes, havia artistas, naturalistas, mestres e maestrinas com senso estético apurado e treino em composição, textura, cor, desenho e iluminação, responsáveis por “arquitetar” esses ambientes de curiosidade. Apesar da aparente aleatoriedade nas composições, distintos propósitos e critérios envolviam a seleção e o arranjo dos objetos em cada gabinete. Certos colecionadores apresentavam leituras de suas pesquisas da natureza, do estudo da anatomia, da botânica e da medicina através da taxidermia, das plantas secas (exsicatas) ou de conjuntos de minerais. Outros exibiam o “gosto” pelas tradições culturais e pelas artes, com a seleção de objetos antigos, pinturas e esculturas.

**“Conhecemos a curiosa particularidade da pintura ocidental, a partir do século XV, de organizar o olhar do espectador para servir de contraparte a um espetáculo de objetos ou de paisagens.”**

(LATOURE, 2016. p. 24)



Em 1588, na cidade de Kaiseraugst (Suíça), surge o primeiro sítio arqueológico de que se tem notícia. Tratava-se de um antigo teatro romano, e sua escavação foi financiada por Basilius Amerbach, professor e membro de uma dinastia de impressores de livros. Os objetos descobertos por ele incluíam gemas, moedas da antiguidade, pequenas esculturas, blocos de impressão em madeira e quadros pintados por artistas locais.

Os gabinetes surgem a partir do interesse de estudiosos e naturalistas. Suas câmaras de artes e de maravilhas (*Kunst und Wunderkammer*) podiam constituir-se em pequenos armários ou ocupar grandes salas. Tais coleções eram comumente privadas e serviam tanto para a prática de pesquisa e erudição quanto para o “maravilhamento” do público local, frequentemente abertas à visitação.

Ao apresentar a relação entre as composições acumulativas dos gabinetes de curiosidades e a forma de exibição de quadros nos salões de arte parisienses, a historiadora Rejane Cintrão usa o exemplo da pintura de um gabinete de artes realizada em 1636 por Frans II Francken (Fig. 01). O metaquadro revela uma cena em que o tampo de uma mesa e a parede ao fundo são preenchidos por conchas, animais marinhos, um carimbo, porcelanas, moedas, duas pequenas lâmpadas mágicas das Arábias, instrumentos e pinturas de paisagens e de naturezas mortas.

Fig. 01: *Kunst und Raritätenkammer*, Frans II Francken, 1636, Kunsthistorisches Museum.

Outros dois exemplos de gabinetes são as coleções do italiano Ferrante Imperato (1599) e do dinamarquês Ole Wor (1600). As duas gravuras (Fig 02 e 03) mostram um ambiente abarrotado de objetos, que ocupam inclusive todo o teto, composto principalmente por animais taxidermizados, em sua maioria seres marinhos. Em ambos há um crocodilo exposto, animal que devia causar grande fascínio aos europeus. As gravuras desses pequenos museus têm estética similar, disfarçando as diferenças entre as coleções e seus desenhos expositivos.

Ferrante é tido como o primeiro a identificar o processo de formação dos fósseis e Ole auxiliou no combate à peste negra nos anos de 1650, em Copenhague. Apesar da aparência simples de seu gabinete, Ole não era da classe operária. Filho do prefeito da cidade de Aarhus, além de médico, foi professor de Física e de Literatura. Formou-se em Artes e colecionava literatura primitiva escandinava. Curiosamente provou que os unicórnios não existem – os supostos chifres destes seres mitológicos eram, na verdade, de narval (cetáceo com chifres que vive no ártico). A principal função de sua coleção era a Pedagogia, atividade que também parecia importante no gabinete de Ferrante, cujo filho (guardião da coleção) aparece na gravura apontando para um objeto específico em meio às centenas de peças suspensas no teto, como se estivesse explicando a coleção aos três visitantes. Ambos construíram seus acervos com base em uma vida dedicada à pesquisa em uma multiplicidade de áreas do conhecimento, englobando também as Artes e a Literatura.

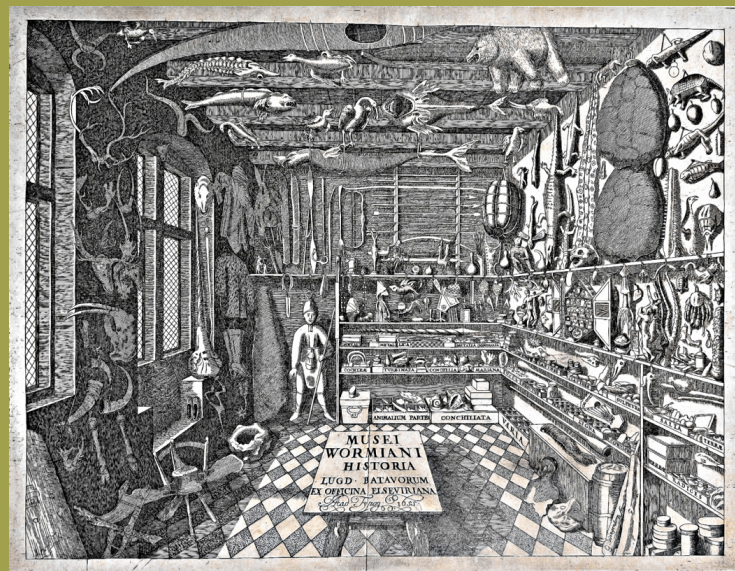


Fig.02 e Fig. 03

Os gabinetes, no entanto, foram mudando de função quando o absolutismo se apropriou da ideia. Ao final do século XV, os monarcas deram início à prática de adquirir suas próprias coleções com o intuito de exibir sua erudição e sua educação humanistas. Assim, o colecionismo viraria um *hobby* entre príncipes e princesas.

O quadro *Presentation of the Pomeranian Kunskrank to Duke Philip I of Pomerania* representa a aliança entre a sabedoria e o poder do soberano. A cena retrata o rei e a rainha recebendo de seus súditos exóticos exemplares de paisagens distantes. No quadro, o gabinete é um suntuoso mobiliário, provavelmente talhado pelos mais habilidosos artesãos, cujo custo seria uma pequena fortuna. Postado no centro da sala, acima de uma mesa forrada de veludo vermelho, o móvel parece ter sido construído exclusivamente para servir de receptáculo de objetos, cheio de gavetas e pequenos compartimentos. Contém ainda espaço para afrescos de paisagens no interior de suas portas. Cada nível do móvel é ricamente adornado pelo que parecem ser figuras de deusas gregas. Tocando harpa e dançando, as esculturas de mulheres idealizadas escalam a peça até seu topo, coroando-a com a cena final em que uma “deusa da sabedoria” e um galante guerreiro parecem selar um misterioso acordo aos pés de uma escarpa banhada a ouro. Um relinchante cavalo alado finaliza a gloriosa composição.

Fig. 02: *The Cabinet of Curiosities of Olaus Wormius* (1588-1654), Copenhagen.

Fig. 03: *Museu Ferrante Imperato* (1599).

**“O estado ideal não vai existir até que os filósofos sejam reis nos nossos estados ou [...] os reis tenham o espírito e o poder da Filosofia.”**

(PLATÃO, 379 a.C.)



Fig 04: Anton Mozart: *Presentation of the Pomeranian Kunskrank to Duke Philip I of Pomerania*, c. 1615-1616.

Cada vez mais valiosas, essas coleções foram sendo transferidas para os palácios da nobreza até que sua dimensão extrapolasse os limites de mobiliários e pequenas salas e fosse necessária a criação de ambientes exclusivos e mais adequados para seu acolhimento e sua exibição.

O museu do século XIX completa a transferência das coleções aristocráticas para o domínio da educação popular, oferecendo aos cidadãos o acesso à espetacular encenação de seus domínios e impérios e garantindo sua civilização.

**“Os bens móveis, com efeito, serão transferidos de seu depósito provisório ao definitivo aberto ao público, consagrado então com o nome de *museum* ou de museus. Estes têm por função servir à instrução da nação. Reunindo obras de arte, além de, em consonância com o espírito enciclopedista, objetos de artes aplicadas e máquinas, os museus ensinarão civismo e História, assim como as competências artísticas e técnicas.”**

(CHOAY, 2001, p. 100)

A historiadora Françoise Choay (2001), em *A alegoria do patrimônio* apresenta um outro exemplo da popularização dos museus. Situando-se no contexto da Revolução Francesa, a autora descreve a necessidade de dar destino, capitalizar e proteger as relíquias e antiguidades do Reino Francês, então deposto pela emergente classe burguesa. Françoise descreve o processo de formação do conceito de preservação do patrimônio, a partir do qual os líderes revolucionários tinham como premissa proteger contra a destruição popular e transferir para a propriedade da nação as antiguidades de posse do clero e da nobreza.

**Napoleão ambicionava a criação de uma rede de museus. Isso não se transformou em realidade, diante da falta de recursos para o desenvolvimento de tantos museus devidamente preparados para acondicionar acervos tão diversos.**

A autora cita o caso do depósito que ficou sob o cuidado de Alexandre Lenoir, transformando-o no *Musée des Monuments Français* (Fig. 05), tido como um dos primeiros museus da história. Lenoir foi encarregado por seu professor, o pintor Gabriel-François Doyen, de gerenciar um depósito de objetos de arte das casas religiosas e monumentos. Em 1796, ele abriu ao público a coleção de diversos fragmentos de arquitetura e escultura. Sem conhecimentos da história, apresentou as coleções

de acordo com uma cronologia que lhe parecia a mais verídica. Munido de recursos do Exército, foi ensaiando sua museografia, produzindo novos sentidos entre os suntuosos itens expostos.

No início do século XIX, a Coroa Portuguesa foi transferida para o Rio de Janeiro, em fuga estratégica das investidas napoleônicas às terras lusitanas. Com isso, a partir de 1808, grandes transformações culturais ocorreram na cidade. Por motivos distintos, mas dentro do contexto histórico da criação dos museus na França revolucionária, surge o Museu Nacional.

O primeiro museu do país foi criado no mesmo período em que surgiam os grandes museus do mundo ocidental. Situa-se entre o Louvre, em 1793, e o igualmente gigantesco Metropolitan Museum of Art, em Nova York, fundado em 1870. No Brasil, seria precedido pelo Museu Emílio Goeldi (Belém, 1866); pelo Museu Paranaense (Curitiba, 1876); e pelo Museu do Ipiranga (São Paulo, 1895).

Fig. 05: Jean-Lubin Vauzelle: *The Musée des Monuments français in the chapel of the Petits*, 1795.



# AS PRIMEIRAS EXPOSIÇÕES DO MUSEU NACIONAL

Originário da Casa dos Pássaros, o **Museu Nacional** é inaugurado em 1818, no atual Campo de Santana. Esta antiga Casa de História Natural (1779-1790) tinha por função acomodar espécies de animais e vegetais colhidos pela Coroa de Portugal até que fossem enviados ao país. Teve vida curta e seu acervo diluiu-se entre órgãos do governo e a Academia Militar, sendo o restante enviado a Portugal.

Além das peças dessa casa, o então Museu Real recebeu a coleção do mineralogista Abraham Gottlob Werner e artigos da indústria. Doados por D. João, quadros a óleo e objetos de arte em madeira, mármore e coral completavam as coleções. Segundo o documento de fundação do Museu, uma das suas funções era promover a indústria nacional.

Em 1821, o Museu Nacional abriu sua primeira exposição científica ao público, com quatro salas no quarto andar. Duas salas no térreo, com máquinas e artigos da indústria, já se encontravam abertas à visitação desde 1818. Juntas, permaneceriam abertas até 1840.

Fig. 06: Palácio da Exposição Nacional do Rio de Janeiro em 2 de dezembro de 1861, Henrique Fleiuss. Arquivo Nacional do Brasil. Edifício da antiga Escola Politécnica, situado no Largo de São Francisco.

Fig. 07: *Museu Nacional no Campo da Aclamação*, de Pieter Godfred Bertichem. Rio de Janeiro: Lithographia Imperial de Eduardo Rensburg, 1856.



“Fui com o Sr. Plasson, francês muito inteligente, a quem devo boa cópia de informações sobre esta terra, ao museu, que havia visto apressadamente na minha primeira visita ao Rio. Melhorou grandemente desde que aqui estive, tanto externa quanto internamente. Os minerais da terra foram a parte mais rica da coleção [...]. Há lindos jaspes com veios de ouro e magníficos trabalhos da natureza, dignos da caverna de Aladim.”

(GRAHAM, 1785-1842)

Maria Graham (1785-1842) foi uma pintora, desenhista, escritora e historiadora britânica. Esteve no Brasil em três ocasiões, sendo uma delas como acompanhante da Família Real, inclusive Princesa Leopoldina e D. Pedro I.



**“Manda Sua Alteza Real o Príncipe Regente... que faculte a visita do Museu, na quinta-feira de cada semana, desde as 10 horas da manhã até 1 da tarde, não sendo dia santo, a tôdas as pessoas, assim estrangeiros como nacionais, que se fizerem dignas pelos seus conhecimentos e qualidades; e que para conservar-se em tais ocasiões a boa ordem e evitar-se qualquer tumulto, tem o mesmo Senhor ordenado pela repartição da Guerra que no referido dia se mandem alguns soldados da Guarda Real de Polícia para fazer manter ai o sossêgo que é conveniente.”**

24 de outubro de 1821, deliberação sobre a abertura das coleções científicas para visitaçã ao público. (CASTRO, 1947)

Nota-se que o acesso ao público não era exatamente um dos principais objetivos da instituição na época. Pela menção aos guardas e à dignidade dos visitantes esperados, é provável que nem todos pudessem conhecê-lo.

Cumprindo sua missão de promoção dos produtos do Brasil, o Museu contribuiu na organização da **Exposição Nacional de 1861** e da **Exposição Internacional de 1862**, duas produções expográficas de grande porte, apresentadas aqui pelas gravuras de Henrique Fleuiss. A fachada da Exposição Nacional de 1861 (**Fig. 06**) trazia o nome das províncias do Brasil gravados nas janelas do edifício além de flâmulas, vasos floridos e bandeiras típicos das cenografias da época. Desse modo, evidenciava as intenções de comunicar os produtos de suas províncias a partir da capital do Império para o mundo. Entre o conjunto de janelas, está o brasão do imperador D. Pedro II. A imagem transmite a dimensão da importância do evento e, como não poderia deixar de ser, retrata a cena da chegada do imperador na inauguração planejada para a mesma data de seu aniversário.

As coleções do Museu foram sendo enriquecidas, não só pela organização das mostras de produtos nacionais, mas também pela interação com as diversas expedições naturalistas que proliferaram em terras brasileiras durante o século XIX. O Museu atuava junto à administração do Império como um facilitador das expedições em troca de espécimes de suas vastas coletas. Ainda assim, o que se sabe é que grande parte do material coletado foi parar nos museus europeus.

A Comissão Científica do Império (1859), primeira organizada pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) junto com o Museu Nacional, enriqueceu suas coleções brasileiras. Milhares de publicações foram adquiridas para a consulta dos naturalistas expedicionários, e suas coletas na região do Ceará preencheram a ala do Brasil na Exposição Internacional de 1862 (Fig. 08 e 09). Lindamente arranjados com uma vitrine ao centro e redes, potes e quadros suspensos em desenho inventivo em volta do pequeno espaço, valorizavam as peças selecionadas para representar o Império do Brasil.

É certo que o Museu foi importante vitrine de um Brasil para visitantes e cumpriu seu papel civilizatório nos termos da época, servindo também às motivações econômicas e ideológicas da Coroa ao promover seus signos e valores nas grandes exposições internacionais. Triste constatar a dificuldade de encontrar registros do interior de suas instalações nos anos anteriores à década de 1880. Resta-nos apenas a possibilidade de imaginar como eram expostos seus acervos e se já havia na época animais taxidermizados da fauna brasileira, por exemplo. É certo que, apesar das dificuldades de acesso às exposições, e da falta de representação da paisagem brasileira, as expografias e montagens elaboradas nas primeiras décadas do século XIX alcançaram muitos jovens em formação e despertaram o imaginário da sociedade carioca sobre tempos e culturas desconhecidos pela maioria.



Fig. 08: Litographia do Instituto Artístico. Gravuras que mostram parte do espaço reservado para o Brasil na Exposição Internacional de Londres, de 1862. Extraído de “Comissão Científica do Império”. Andrea Jackobsen Estúdio.

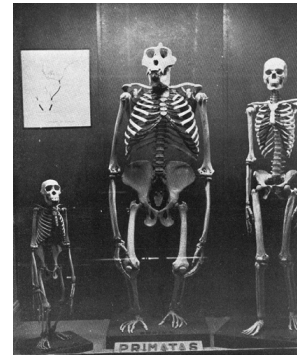


# A EXPOSIÇÃO ANTROPOLÓGICA

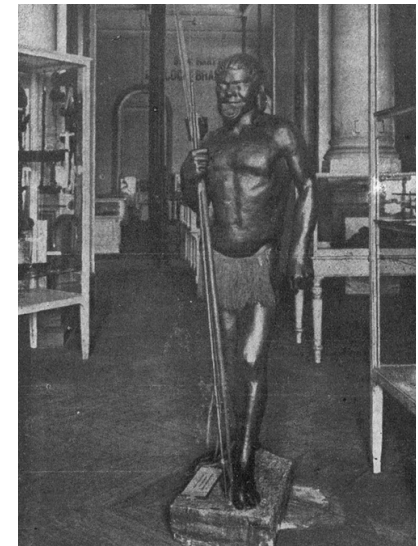
Inaugurada em 29 de julho de 1882, a **Exposição Antropológica Brasileira** foi um marco na história do Museu Nacional. Contou com a presença da família imperial em seu ato de abertura, além de personalidades notáveis da sociedade carioca. A data foi declarada feriado nacional para que coincidissem com os atos de festividades pelo aniversário da princesa Isabel.

Tal produção expositiva insere-se no contexto das grandes Exposições Internacionais de etnografia desenvolvidas ao longo do século XIX. Fundamentadas pela prática colecionista e pelo interesse em conhecer, colonizar e categorizar o mundo e o desconhecido, as exposições etnográficas expunham muitas vezes até mesmo pessoas de culturas consideradas exóticas e distantes.

Os Botocudos desempenhavam um papel de bastante importância para a Antropologia Física desenvolvida no Museu Nacional durante as últimas décadas do século XIX, devido ao fato de muitas vezes serem apontados como antropófagos. **No contexto da corrida pelo “elo perdido” entre homem e macaco, os pesquisadores do Museu declararam que os Botocudos seriam esse elo e, portanto, o grupo primitivo mais inferior na escala evolutiva.**



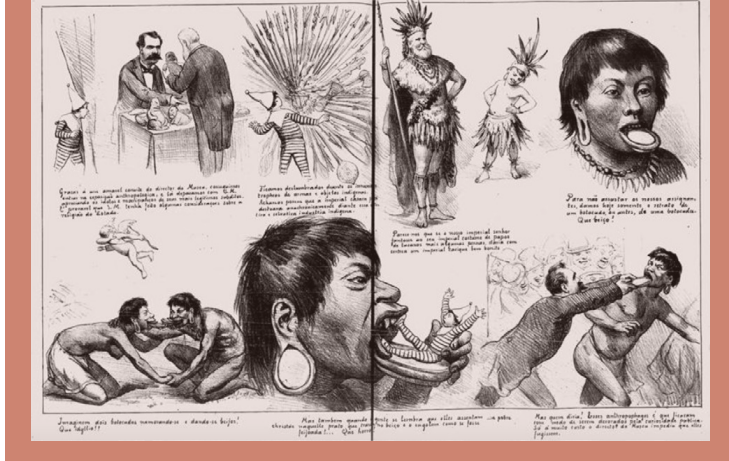
**Fig. 10:** Aqui estão esqueletos de primatas. O gráfico indica a árvore evolutiva dos primatas. Diorama montado no Palácio de São Cristóvão, período posterior à Exposição Antropológica. Imagem extraída de *As exposições de Antropologia e Arqueologia do Museu Nacional*. CASTRO, 1949



**Fig. 11:** Um corpo inteiro de índio Botocudo. Trabalho realizado em 1882 para a Exposição Antropológica. Fotografia tirada já no Palácio de São Cristóvão. Imagem extraída de *As exposições de Antropologia e Arqueologia do Museu Nacional*. CASTRO, 1949



Fig. 12: Exposição Antropológica de 1882,  
Marc Ferrez. Acervo Biblioteca Nacional.



Esta errônea suposição é uma das razões que conferiram à Exposição Antropológica de 1882 uma grande repercussão internacional. A Antropologia Física ensinada na Europa impregnou as mentes de cientistas do mundo inteiro, deixando sua marca em Ladislau Netto, então diretor do Museu Nacional.

No dia 10 de setembro de 1881, Ladislau Netto escreveu ao ministro da Agricultura demonstrando seu interesse em publicar uma circular chamada à contribuição pública para a exposição, em diversos jornais de todo o país. Os interessados em contribuir eram convidados a enviar desde vocabulários e lendas indígenas a esqueletos, múmias, colares ou objetos de argila. Tal como descrito na circular, as contribuições estariam separadas entre as seções de Antropologia, Arqueologia e Etnologia, havendo o comprometimento do Museu em devolver os objetos ou arquivá-los com o nome do concesso, caso fossem doados.

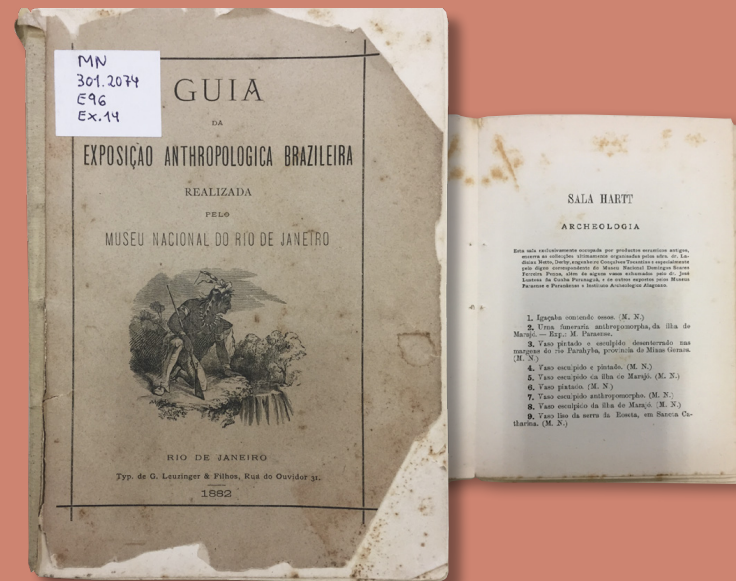


Fig. 13: A Exposição Antropológica Brasileira de 1882 e a exibição de índios Botocudos. *Revista Ilustrada* (1882, p. 8).

Fig. 14: Guia da Exposição Antropológica de 1882. Biblioteca Central do Museu Nacional.

## OS BOTOCUDOS DA PROVÍNCIA DO ESPÍRITO SANTO

Em meio a tantos registros, chama a atenção o ofício escrito pelo presidente da província do Espírito Santo, Herculano Marcos Inglês de Sousa, endereçado a Ladislau Netto, afirmando que, embora não pudesse atender aos pedidos que foram realizados com relação à Exposição Antropológica, poderia enviar uma “família” de sete pessoas indígenas do Rio Doce. Elas estariam acompanhadas de um intérprete, que supostamente dariam aos visitantes da exposição uma ideia exata a respeito dos índios dessa região.

Tal forma de representação dos humanos distintos do “homem branco” ainda estava impregnada no pensamento indigenista da época. Isso fez com que os Botocudos fossem apresentados como espécimes de selvagens: bárbaros, grotescos e estúpidos. O antagonismo entre os Tupis e Tapuías, ramo do qual estes eram representantes, ocorreu desde o processo de colonização. Os Tupis eram descritos como dóceis pelos colonizadores, enquanto os Tapuías eram classificados como os maus selvagens, fato que causa uma enorme reverberação devido à presença dos Botocudos, índios considerados “bravios”, na Corte.

A chegada da família de indígenas Botocudos causou enorme alvoroço na cidade, fazendo com que eles fossem perseguidos pela população nos jardins do Campo

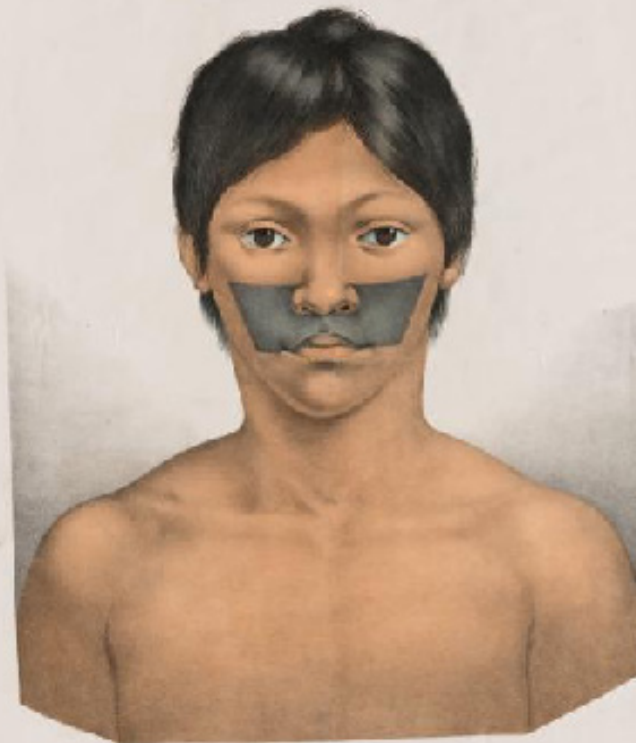


Fig. 15: *Iuri*. Spix e Martius. 1823. Coleção Brasileira Itaú. Segundo artigo em *Brasíliana Iconográfica*, Martius foi um dos primeiros europeus a pesquisar os dialetos nativos, sendo o único registro existente da língua Akroá Mirim. De acordo com o último Censo do IBGE, realizado em 2010, 274 línguas indígenas são faladas no Brasil. Calcula-se que, antes da chegada dos europeus nas terras brasileiras, existiam mais de 1.000 dialetos indígenas.

o jornal *Gazeta de Notícias* (1882, p. 01): “**estaciona uma onda de povo à espera dos pobres selvagens para recebê-los com umas provas de equívoca admiração**”.

Por essa razão, os índios foram retirados do Campo de Santana e levados para o Palácio de São Cristóvão, um pouco mais isolado da centralidade da vida urbana da cidade, junto ao imperador D. Pedro II.

No dia seguinte, um domingo, figuravam nessa exposição mais de 3.000 pessoas, entre aquelas que transitavam pelos salões e as demais que aguardavam sua vez para entrar, ao lado de fora do edifício.

**“É uma bonita exposição, deficiente, é verdade, mas cheia de atractivos. O homem de sciencia tem alli campo vasto para estudos, mas é necessario que se estabeleça uma esportula á entrada, afim de ver se vai lá menos gente. No meio de tanto povo não se póde estudar.”**

*(Echo do Povo, 1882)*

Fig. 16: Fotografia de duas das três mulheres expostas na Exposição Antropológica Brasileira de 1881. Joaquim Ayres (Catálogo on-line Museu Etnográfico de Berlim).



Os índios Botocudos são hoje representados pelos Crenaques (ou Krenaks, também chamados “os últimos Botocudos do leste”) e vivem em áreas indígenas nos estados de Mato Grosso, Minas Gerais e São Paulo. Restam apenas 350 índios Crenaques no vale do Rio Doce, no estado de Minas Gerais (dados da Funasa, de 2010).

Os Tupis chamavam tal povo de Aimorés. O nome “Botocudo” foi dado pelos colonizadores portugueses porque estes índios usavam botoques nas orelhas e nos lábios.

Entre tabas e canoas, animais silvestres e uma profusão de objetos de sua cultura material, encontravam-se estátuas de diversos indígenas, organizadas como em um parque temático. Compondo um diorama em escala real, a cenografia propunha uma leitura por demais descritiva de uma cena cheia de inveracidades e exageros: como os proeminentes colares de presas de felinos e os chapéus de palha ao estilo “colono”. Sua museografia visava a reforçar o espetáculo do exótico e enfatizava o desconhecimento das artes, dos mitos e das sabedorias dos povos que sempre habitaram as terras brasileiras. Demonstrava a fina barreira entre exibir, encenar, ressignificar e descontextualizar, em dinâmicas pouco representativas em favor de uma perspectiva colonista que se perpetuaram pelos museus ao longo do século XX.

É certo, contudo, que a Exposição Antropológica do Império construiu importantes colaborações entre o Museu Nacional e diversas coleções brasileiras do período (Museu Paranaense e Emílio Goeldi, por exemplo). Estes acervos viriam a alimentar pesquisas nas áreas de Antropologia Social, Etnologia e Arqueologia, entre outros, contribuindo para colocar o Museu Nacional em posição de destaque nos recentes questionamentos sobre a origem dos humanos das Américas.



**Fig. 17:** Exposição Antropológica de 1882, Marc Ferrez. Acervo Biblioteca Nacional.

## A TRANSFERÊNCIA DO MUSEU PARA O PAÇO DE SÃO CRISTÓVÃO

Com a proclamação da República em 1889, o Paço Imperial recebe a reunião do Congresso Nacional para a Assembleia Constituinte da República, realizada a partir de 15 de novembro de 1890. Para tanto, foram feitas algumas primeiras modificações no edifício. A principal delas foi a cobertura do pátio interno do chafariz em telha e vidro. No edifício do Paço, é também removido o brasão imperial sobre um resplendor, ambos em relevo, que ocupavam o frontão triangular, na parte superior da fachada que, em seguida, foi substituído pelo brasão das armas da República. Autorizado pelo Ministério do Interior, através de solicitação do ministro da Agricultura, Ladislau Netto visita o Paço da Boa Vista para estudar a viabilidade da instalação do Museu naquela edificação. Para além de acomodar novas funções, tais mudanças tinham também a intenção de mascarar os rebuscados signos do Império, vestindo o Palácio com a roupagem e os discursos da nova República do Brasil.



Fig. 18: Cartaz de divulgação do Museu Nacional desenhado por Helios Aristides Seelinger (1878-1965)



Em 25 de julho de 1892, o Museu Nacional é transferido, enfim, para o Paço de São Cristóvão. Para isso, foi criada uma linha de trilhos de trem provisória para o transporte de todo o acervo, e realizaram-se algumas adaptações iniciais no edifício para a recepção dele. Segundo João Batista Lacerda, diretor da instituição entre os anos de 1895 e 1915, a mudança de endereço do Museu chegou a durar cerca de dois meses, tendo sido os objetos transportados sobre trilhos, em vagonetes, até a Quinta da Boa Vista. Tal fato custou, apesar de todo cuidado, a perda de muitos espécimes das coleções ao longo do trajeto. O Museu Nacional recebeu ainda, junto ao Palácio de São Cristóvão, toda a Quinta da Boa Vista, mas, em face da indisponibilidade orçamentária da época, não conseguiu manter a área. Assim, ficou somente com o Horto Velho, sendo a Quinta da Boa Vista pouco tempo depois devolvida ao Ministério da Fazenda.



**Fig. 19:** *Museu Nacional*, c. 1930.  
Augusto Malta. Rio de Janeiro.  
Acervo Instituto Moreira Salles.

**Fig. 20:** *A Augusta Família Imperial do Brasil*, década de 1860, autor desconhecido.  
Coleção Família Imperial, Museu Histórico Nacional. D. Pedro II, D. Teresa Cristina e as princesas Isabel e Leopoldina, sentados na biblioteca do Palácio Imperial de São Cristóvão.

# AS EXPOSIÇÕES NO PALÁCIO

(de 1900 à era Roquette Pinto e Bertha Lutz)

Na virada do século, no ano de 1900, ocorre a primeira abertura das exposições permanentes do Museu Nacional ao público, agora no Palácio de São Cristóvão, com a presença do presidente da República Campos Salles. Ao longo do processo de abertura e remodelação das exposições na nova sede, o mobiliário ia sendo aos poucos renovado. Os velhos armários foram substituídos por novos, de formas mais leves e elegantes, e cada sala ficou sendo conhecida pelo nome de um naturalista nacional ou estrangeiro. Era esta a fisionomia do Museu na primeira década do século XX. Na década seguinte, porém, o aspecto das exposições seria quase completamente transformado pela utilização de armários padronizados. Eles permaneceram por décadas ainda em uso expositivo e, até pouco tempo atrás, ainda estavam presentes nas exposições de longa duração do Museu.

Em 1914, após aproximadamente quatro anos de obras, as salas de exposição foram ampliadas, derrubando-se paredes e mezaninos, para uma nova e grandiosa reabertura do Museu Nacional ao público, desta vez totalmente remodeladas à sua nova casa. Tais obras não deixaram registros – o que se sabe é que o gabinete astronômico do imperador e a Capela Imperial do Palácio foram demolidos.

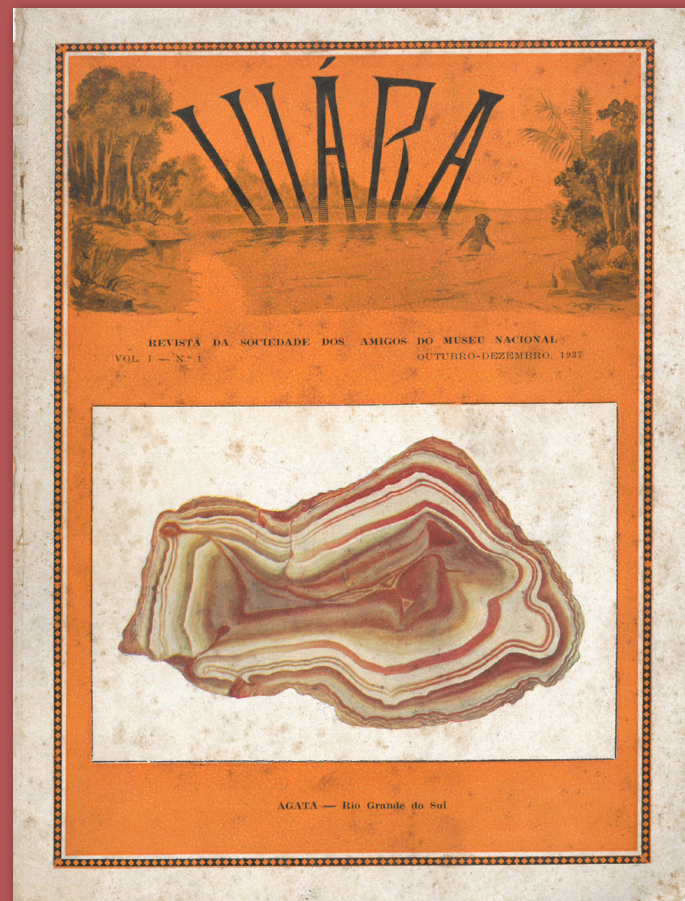


Fig. 21: Uaiára - Capa da Revista da Sociedade dos Amigos do Museu Nacional, 1937. Biblioteca Digital do Museu Nacional.

**“Um fato, entre todos, merece especial destaque. Pela primeira vez na história do Museu Nacional, a tarefa de preparar uma exposição escapa à rotina dos afazeres do pesquisador e passa a ser executada, ou antes, dirigida por um especialista nessa nova técnica, que é a museografia. As finalidades essenciais de um museu moderno só podem ser integralmente atingidas com o auxílio da arte de projetar exposições.”**

(CASTRO, 1947)

Em 1926, Arthur Neiva assume como diretor do Museu Nacional e, logo depois, Edgar Roquette Pinto. Assim, inauguram-se várias reformas internas no Museu. A aparência interna do edifício, entretanto, só voltaria a ser alterada de maneira sensível depois de 1928, quando o professor Roquette Pinto fez desaparecer as inconvenientes galerias, que roubavam espaço e mascaravam a amplitude das melhores salas do Museu. Houve, sem dúvida, uma visível diminuição da quantidade de material exposto, mas houve também a valorização e o planejamento adequados dos diferentes conjuntos, que se tornaram mais compreensíveis, atraentes e racionalizados. Tal fato evidencia um alinhamento ao estilo expositivo que emergia da nascente ideia do cubo branco no ideal museu modernista. Este primava pela valorização do espaço de fruição da obra, destacando-a em paredes limpas, mudança marcadamente distinta do sobrecarregado estilo expositivo dos salões de arte do século XIX, muito similar àquele dos gabinetes naturalistas.

O resultado da nova museografia orquestrada por Roquette Pinto pode ser conferido nas **Fig. 21 e 22**, nas quais se nota claramente uma organização bastante elegante do conjunto dos mobiliários preexistentes. Os já mencionados armários eram transparentes com estrutura de ferro delicada, dispostos em alinhamento transversal às janelas. Aproveitando-se da luz natural, harmonizavam-se ao conjunto de três canoas suspen-

**Fig. 22:** Sala Gabriel Soares. Ao fundo, a Sala Broca. Setor de Fotografia do Museu Nacional.



**Fig. 23:** Sala Castelnau, Etnografia do Brasil. Semear, Museu Nacional.



sas a partir do teto. Estas, por sua vez eram arranjadas seguindo a linha dos pilares. Ao fundo da **Fig. 22** (com o conjunto das canoas aéreas), observa-se uma composição de acervos na parede que dá “respiro” às peças, permitindo sua melhor leitura. Já ao fundo da **Fig. 23**, está outro armário, ao centro da porta em arco, e, logo acima, encontra-se um letreiro com o nome da sala, cujo design de composição, limpo, legível e pregnante, chamaria a atenção de tipógrafos e designers gráficos da atualidade. Resta-nos imaginar qual coloração teriam essas letras. As características descritas são, de fato, marcantes no trabalho de um profissional de museografia, reforçando aspectos fundamentais para o bom resultado de um desenho expositivo. Fazia-se o uso misto de técnicas de Cenografia, da Arquitetura de Interiores e do Design Gráfico, além da curadoria museológica. Dessa maneira, criava-se uma espacialização de conteúdos que dava tom à narrativa e conduzia o visitante através de acervos e histórias possíveis, surgidas das relações subjetivas entre obras, textos e imagens.

Roquette Pinto foi o criador do Serviço de Assistência ao Ensino (SAE), inserindo o Museu no discurso da construção da civilidade por meio do estímulo ao conhecimento. O SAE produziu importantes peças de comunicação científica e viria a constituir um acervo próprio dentro da instituição, dirigido à interação direta com o público escolar (as coleções didáticas).

Um dos marcos de sua carreira foi a participação na Comissão Rondon, tendo contribuindo sobremaneira para a ampliação dos acervos de Etnografia Indígena brasileira do Museu. Também contribuiu para a abertura de um discurso de antropologia antirracista e em defesa da educação e da saúde garantidos pelo Estado para as populações indígenas e sertanejas do interior do Brasil. A **Fig. 24** (p. 177 de *Rondon: inventários do Brasil: 1900-1930*) ilustra a montagem de um mostruário para a exibição de arte indígena e popular, onde se notam, principalmente, artigos produzidos com palha, todos coletados durante a Comissão pelos expedicionários. Além de médico e antropólogo, Roquette Pinto era fotógrafo e cinegrafista, considerado o autor do primeiro documentário etnográfico brasileiro, sobre os Nambiquaras em Rondônia. Sem dúvida, seu olhar sensível para a ciência e para a arte contribuiu para o investimento em exposições de maior qualidade museográfica nesse período.



**Fig. 24:** Mostruário da Comissão Rondon no Museu Nacional. Álbum *Índios e aspectos do sertão do Brasil – diversas tribos indígenas*. Museu Histórico do Exército e Forte de Copacabana, Rio de Janeiro. Extraído de “Rondon: inventários do Brasil”. Andrea Jakobsson Estúdio.

## BERTHA LUTZ E EDUCAÇÃO NOS MUSEUS

Nesse mesmo contexto, encontra-se o pensamento de Bertha Lutz (importante pesquisadora do Museu Nacional) sobre o papel educativo do museu. Bertha fez um registro completo, um histórico com fotos, referências bibliográficas etc., de uma viagem em 1932 aos Estados Unidos em que pesquisou 58 museus, em 20 cidades. Resultado de observações sobre o funcionamento dos setores educativos dos museus, o livro *A função educativa dos museus* levou mais de 70 anos para ser publicado. Nele, Bertha traduz os debates ocorridos nos Estados Unidos nas primeiras décadas do século XX, sintetizados na expressão *the new museum idea*.

**O novo lugar do museu observado por Bertha demonstra a atuação de uma maioria de mulheres nas instituições americanas, transformando o museu em um espaço social de inclusão, que vai além da tradição colecionista-classificatória ainda corrente nos museus europeus.** Bertha trouxe para o Brasil a ideia, ainda muito embrionária por aqui, do museu desempenhando o papel de divulgação popular, passando de espaço estático para dinâmico, com função social e didática, capaz de utilizar a memória para produzir reflexão e ampliar narrativas. Além disso, Bertha também antecipa a atuação do museu nos serviços educativos para grupos determinados, como portadores de deficiência física e, principalmente, o público infantil, foco de análise inovador no contexto da ainda incipiente museologia Brasileira.

**“[...] fiéis a evolução dos tempos desceram cristãmente do seu aristocrático isolamento.”**

(LUTZ, 1932)



**Fig. 25:** Remington Kellogg e Leonhard Stejneger com a baleia azul de 1903, em exibição no Museu de História Natural, c. 1930. Arquivos do Smithsonian Institution.

**“O museu contemporâneo está começando a adquirir consciência de seu papel de esclarecedor da massa do povo e a envidar todos os esforços nesse sentido.”**

(LUTZ, 1932)

Bertha Lutz (1894-1976) foi uma ativista feminista, bióloga e política brasileira. Pesquisadora do Museu Nacional e uma das mais notáveis figuras na luta pelos direitos políticos das mulheres, dedicou-se na luta pelo voto feminino no país. Foi ainda bastante influente no campo da educação no Brasil ao longo de maior parte século XX.

Em 1937, é criada a Universidade do Brasil, prevendo-se a inclusão do Museu Nacional. No mesmo ano, Heloísa Torres assume como diretora do Museu Nacional. Ela foi a primeira mulher a ocupar este cargo na história da instituição. Logo a seguir, é fundada por um grupo de idealistas a Sociedade de Amigos do Museu Nacional, com a finalidade de zelar pelo patrimônio cultural do Museu, contribuir para o enriquecimento das suas coleções e de sua biblioteca e promover um maior conhecimento sobre a natureza brasileira.

Em 11 de maio de 1938, ocorre o tombamento do Museu Nacional pelo Iphan e, entre 1947 e 1953, novas exposições permanentes de Antropologia e Etnografia são inauguradas, além de terem sido reorganizadas e reinauguradas as salas de Etnografia Indígena e Regional da exposição permanente.

## EXPOSIÇÃO: CONHECIMENTO E REPRESENTAÇÃO

Desde o século XIV até o fim do XIX o colecionismo foi aliado à construção do conhecimento, organizando-se em espaços e formas de encenação distintos. Seja em que estágio estivesse a produção científica, das alquimias renascentistas à enciclopédia iluminista, tais espaços denotavam erudição, controle e poder.

A partir de um lugar de privilégio, suas impressionantes coleções desdobraram-se em todas as formas possíveis, de museus de Arte, História e Ciências a coleções de brinquedos, Artes e Ofícios, Cinema e Arquitetura, incluindo as importantes coleções compostas por universidades. Delimitam, através do século XX, um recorte que é, em grande parte das vezes, exclusivo, pouco representativo e que multiplicou narrativas históricas excludentes, construídas por alguns poucos que sempre estiveram no poder.

**“É nossa responsabilidade no século XXI, quando temos um acesso incrível à informação, entender que nunca haverá uma maneira suficiente de contar a história – é realmente abraçando nuances que podemos aprender com o passado.”**

(THOMAS, artista, cofundador do coletivo For Freedoms e iniciador do Wides Awakes 2020)

O museu contemporâneo e os profissionais envolvidos na construção de conhecimento a partir das narrativas expositivas no presente vêm cada vez mais demonstrando preocupação com essas lacunas, na prática de uma correção histórica das equivocadas representações do passado.

Muitos museus, produtores, curadores, museólogos, designers e artistas estão engajados em um movimento de potencializar o museu como espaço de construção de identidades locais, de experimentação de memórias apagadas, e voltado para a conscientização a respeito de sua paisagem natural e cultural.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Cícero. “A função educativa dos museus” de Bertha Lutz: uma peça (quase) esquecida do quebra-cabeça da museologia no Brasil. *Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 2, 2013.

CASTRO FARIA, L. As exposições de Antropologia e Arqueologia do Museu Nacional. *Publicações Avulsas do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, v. 4, 1949.

CINTRÃO, Rejane. As montagens de exposições de arte: dos salões de Paris ao MoMA. *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010. Coleção Arte: Ensaios e Documentos.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Unesp, 2013.

CASTELNAU, Francis. *Expedições às regiões centrais da América do Sul*. Belo Horizonte: Garnier Itatiaia, 2000.

DUARTE, L. F. D. O Museu Nacional: ciência e educação numa história institucional brasileira. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 25, n. 53, p. 359-384, 2019.

EQUIPE BRASILIANA ICONOGRÁFICA. Carl Friedrich Philipp von Martius e as línguas indígenas. *Brasiliana Iconográfica*. Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/artigos/20187/carl-friedrich-philipp-von-martius-e-as-linguas-indigenas>. Acesso em: 19 out. 2020.

KOK, Glória. A fabricação da alteridade nos museus da América Latina: representações ameríndias e circulação dos objetos etnográficos do século XIX ao XXI. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 26, 2018.

KURY, L. (org). *Comissão Científica do Império: 1859-1861*. 1a ed. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2009.

KURY, L; SÁ, M. R. (org). *Rondon: inventários do Brasil*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2017.

LATOUR, Bruno. *Diante de Gaia*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

LUTZ, Bertha Maria Julia. *A função educativa dos museus*. Org. Guilherme Gantois de Miranda, Maria José Veloso da Costa Santos, Sílvia Nírita de Moura Estevão e Vítor Manoel Marques da Fonseca. Rio de Janeiro: Museu Nacional/Niterói: Muiraquitã, 2008.

MUSEU NACIONAL. *Guia da Exposição Antropológica Brasileira*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1882.

MUSEU NACIONAL. *Os diretores do Museu Nacional/UFRJ*. Rio de Janeiro: Seção de Museologia, 2007/08.

MUSEU NACIONAL. *Revista da Exposição Antropológica Brasileira*. Dirigida e colaborada por Mello Moraes Filho. Rio de Janeiro, 1882.

SANTOS, R. Um antropólogo no museu: Edgar Roquette-Pinto e o exercício da antropologia no Brasil nas primeiras décadas do século XX. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 25, n. 53, p. 283-315, 2019.

VIEIRA, Marina Cavalcante. A Exposição Antropológica Brasileira de 1882 e a exibição de índios botocudos: performances de primeiro contato em um caso de zoológico humano brasileiro. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, 2019, v. 25, n. 53, p. 317-357, 2019.

WYSS, Beate. The Time of Things in Space: Exhibition-making as Memorial Theatre. *An Anthology on the Museum of Contemporary Art*. Zurique: Migros Museum, 2016.

# CRÉDITOS

## ORGANIZAÇÃO E PESQUISA

DIOGO REZENDE

## EDITORIA

LETÍCIA STALLONE

MAGALI ROMERO SÁ

## CONSULTORIA DE HISTÓRIA DA CIÊNCIA

MAGALI ROMERO SÁ

## TEXTOS

DIOGO REZENDE

LETÍCIA STALLONE

## REVISÃO

BR75 | ALINE CANEJO

## PROJETO GRÁFICO

ESTÚDIO M'BARAKÁ

## ASSISTÊNCIA GERAL

GUILHERME RODRIGUES

#cultura  
presente

CULTURA  GOV  
RJ

apoio

Polé  
Carioca

realização

M'BARAKÁ  
EXPERIÊNCIAS RELEVANTES