

# Programa Formativo "Patrimônio, Memória e Gestão Cultural"



Casa Mário de Andrade

Programa Formativo “Patrimônio, Memória e Gestão Cultural”

**Estudos de casos, pesquisa e orientação de trabalhos**

**Professoras Cecília Machado e Juliana Monteiro**

**Análise crítica do papel social do Museu do Piauí – Casa de Odilon Nunes**

Trabalho apresentado como requisito para a  
conclusão do Programa Formativo  
“Patrimônio, Memória e Gestão Cultural”

Cleiton de Sousa Moura

Elane Lopes Coutinho

Pedro Zayas Sambrano

Setembro/2021

## Resumo

No presente artigo, são analisadas as problemáticas institucionais e museológicas que impactam o papel social do Museu do Piauí – Casa de Odilon Nunes. A partir de uma leitura da exposição de longa duração, sem pretensão de esgotar o tema, realizamos uma investigação crítica, tão interdisciplinar quanto possível, e pelo prisma da museologia social, que advoga por instituições dialógicas.

**Palavras-chave:** Museologia social; exposições museológicas; museus de história.

### 1. Introdução

O Museu do Piauí – Casa de Odilon Nunes, sediado em Teresina, capital do Piauí, é vinculado à Secretaria de Estado de Cultura (SECULT) e foi fundado nos anos 1930 como parte do Arquivo do Estado. Museu autônomo desde 1941, foi transferido nos anos 1980 para o edifício onde está hoje, um sobrado oitocentista tombado em âmbito estadual pela SECULT em 1992. O nome atual, atribuído em 1999, alude ao historiador piauiense Odilon Nunes (1899-1989). Embora seja um dos maiores museus do estado, sobrevive com limitado quadro de funcionários (em torno de 25) e sem autonomia financeira, sendo as únicas fontes de receita a ínfima taxa de entrada e o custeio da SECULT (gastos fixos, folha de pagamento e outras eventuais despesas).

Sua proposta é preservar e difundir a memória, a história e a identidade do Piauí.<sup>1</sup> É um museu histórico tradicional, condição que não implicaria obrigatoriamente um espaço inócuo ou ultrapassado. Desta forma, são as estratégias de comunicação, conservação e pesquisa que determinam a relevância e o impacto de um museu na sociedade. Este é, portanto, o ponto de vista a partir do qual o trabalho discutirá as fraquezas e as potencialidades do Museu, mobilizando princípios da museologia social, que se orientam em favor de instituições dialógicas, característica que esta análise verificou pouco presente neste caso.

O estudo se baseou em material público e acessível sobre o objeto, como trabalhos acadêmicos, notícias e vídeos disponíveis na internet, bem como em visita presencial,<sup>2</sup> uma vez que o Museu não conta com documentos oficiais atuais e de amplo acesso que

---

<sup>1</sup> Essa “missão institucional” não é oficial, foi redigida pelos autores a partir da pesquisa realizada.

<sup>2</sup> Apenas uma autora tinha acesso ao museu, em vista de restrições impostas pela pandemia de covid-19. Ela fez uma visita, relatada e discutida entre os autores, e colheu depoimentos de uma guia e da diretora da instituição.

deem conta dos elementos necessários para a análise da instituição. A ausência de tais documentos foi entendida como sintoma dos problemas identificados.<sup>3</sup>

## **2. Território e espaço museal**

O Museu está instalado no entorno da Praça Marechal Deodoro, também conhecida como Praça da Bandeira, em Teresina. Posiciona-se estrategicamente na área fundacional da cidade, consolidada desde a década de 1850, próximo a estruturas de transporte coletivo na cidade – ônibus e metrô –, ao Mercado São José, o mais antigo da cidade, e a diversos edifícios da administração pública, formando um conjunto arquitetônico cívico. Em suma, numa área muitíssimo frequentada e farta de espaços públicos. Essa inserção urbana oferece possibilidades de público e de programação não exploradas pela instituição, desde roteiros no entorno (o que tem total coerência com a suposta missão do Museu) até atividades com os vendedores ambulantes permanentemente instalados nos logradouros próximos e passeio externo do edifício. As únicas ponderações que a instituição faz em relação ao seu lugar na cidade<sup>4</sup> são derivadas de uma postura aporofóbica e segregadora, completamente desvinculada de uma postura social de museu.

Nesse contexto, cabe lembrar o entendimento da arquiteta e urbanista Manoela Rufinoni (2010, p. 1), quando considera, sob o olhar da museologia, o território onde coexistem o velho e o novo, pontuando que:

O reconhecimento dos valores do ambiente urbano – conquista teórica que acompanhou a expansão do conceito de patrimônio cultural das últimas décadas – ao nos conduzir à reflexão sobre os valores cognitivos desses espaços, também abre caminho para novas perspectivas de abordagem museológica (RUFINONI, 2010, p 1).

Lançar o olhar sobre o Território-Patrimônio-Comunidade, trinômio conceituado pela Declaração de Oaxtepec (1984) como uma unidade indissolúvel pelo viés da museologia social, à luz da conservação integrada – definida originalmente na Declaração de Amsterdã (1975) – pode ser uma forma colaborativa de investigação entre duas ciências – museologia e arquitetura – numa análise do espaço que o Museu do Piauí ocupa.

Percebe-se, de um modo geral, que o papel que o Museu do Piauí ocupa no reconhecimento do seu patrimônio e do seu entorno envoltório é importante para a compreensão do território num processo de preservação apreendido de forma cognitiva,

---

<sup>3</sup> Samila Catarino fala de “documentos que descreviam densamente as atividades e planejamentos plurianuais realizados” (p. 25), não mencionados em entrevista nossa sobre o tema com a diretora. Mas Catarino reforça a ausência ou incompletude de documentos básicos: fichas catalográficas, plano de conservação, política de aquisição e descarte, entre outros. Cf. CATARINO, 2017.

<sup>4</sup> Coletadas principalmente em depoimentos de funcionários à Elane Coutinho, em visita presencial.

mas também da participação de quem habita e usufrui diretamente do bem cultural – território e elementos integrantes – apreendido pela experiência do ambiente e afetividades com o Museu. Abordar a preservação do Museu e seu acervo por meio de ótica participativa e diversificada apresenta-se como meio importante nas tratativas sobre identificação, reconhecimento e gestão do seu patrimônio museológico.

Observa-se, na rotina do Museu, narrativas diferenciadas de compreensão do que vem a ser preservação e sua função enquanto espaço museal. A forma como conduzir e empreender a gestão museológica do local são bastante questionáveis, a depender do uso e da percepção do usuário, dos recursos disponíveis – econômicos e humanos – e definição das exposições, e do acesso à informação necessária e adequada quanto ao papel da instituição museal, por exemplo.

A exposição dessas discussões vai ao encontro das transformações ocorridas no mesmo período no campo da museologia e a outras reflexões estendidas desde a década de 1970 no campo da preservação. A recente caracterização dos diálogos é resultado de novos parâmetros estabelecidos ou revisitados, como a Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972), a Declaração de Quebec (1984), a Declaração de Caracas (1992) e a Declaração de Salvador (2007) pelo estudo da Museologia; a Carta de Veneza (1964) e a Carta de Amsterdã (1975) no estudo da Preservação.

A partir da década de 1970, frente à ampliação do conceito de patrimônio e às consequentes transformações do papel dos museus, a museologia afasta-se da ideia de estudo prioritariamente voltado às práticas desenvolvidas no interior dessas instituições e passa a ser vista como uma ciência social que percebe o objeto museológico como fonte de conhecimento. Sobre os novos caminhos da museologia, Ruffinoni (2010, p. 7) coloca que:

A interpretação museológica ultrapassaria, então, as paredes do edifício-museu em busca da participação da comunidade, permitindo a atribuição de múltiplos sentidos aos artefatos contemplados. Essa nova abordagem permitiria o surgimento de novas tipologias de museus e de novas interpretações para os objetos e/ou contextos musealizados (RUFFINONI, 2010, p 7).

Essa nova fase do campo disciplinar museológico eleva o aspecto social dos museus e do próprio tratamento dado à ciência. Estudiosos pregam novas abordagens, incluindo-se as de caráter sociológico, fazendo surgir o que se denomina, como mencionado, museologia social ou sociomuseologia.

Segundo especifica Moutinho (1993, p. 7), “Museologia Social traduz uma parte considerável do esforço de adequação das estruturas museológicas aos condicionalismos da sociedade contemporânea”.

Acresce também que “o museu e a Museologia têm, na comunidade e na participação, as novas ferramentas para inovar os conceitos e que a Sociomuseologia é considerada como uma disciplina articulada com as ciências humanas e as áreas de ensino e serviços” (MOUTINHO apud BERTOTTO, 2015, p. 42).

A Carta de Veneza e a Mesa Redonda de Santiago do Chile são marcos no processo segundo o qual a museologia e preservação cultural passam a caminhar sobre lastros mais democráticos e mais amplos no sentido epistemológico dos conceitos, principalmente no que concerne a participação da população na interpretação do patrimônio e no uso do bem cultural.

Desdobram-se estes campos em museologia social e conservação integrada, conceitos vistos mais adiante. Ambos inserem o usuário do bem cultural no papel de sujeito, público-participante e agente transformador do território protegido. Entendem e consideram ainda, para além da produção material – arquitetônica, urbanística e guarda de objetos –, suas práticas intangíveis e relações afetivas no e com o patrimônio.

Contudo, observa-se na operacionalidade da gestão e uso do Museu do Piauí que os elementos que vêm a constituir-lo não contemplam, obrigatoriamente, construção conjunta com a sociedade sobre a definição dos bens a ser musealizados.

A importância da abordagem desse aspecto como critério de uso e intervenção no espaço museal contribui para a gestão museológica porque estuda melhores práticas e também porque estabelece uma forma de compartilhar com a população a gestão do bem, uma vez que traz a população para o papel de público-participante, determinante na conservação do patrimônio musealizado e do espaço em si.

Pelo viés da museologia social e da conservação integrada, que busca integrar a preservação do patrimônio cultural ao planejamento urbano, considerando como princípios a integração interinstitucional, intersetorial, multidisciplinar e a responsabilidade compartilhada entre setores público e privado, considera-se fundamental a construção de um modelo de participação social na definição e execução das ações de salvaguarda do e no Museu do Piauí.

Compreender o espaço urbano como uma estrutura orgânica e o Museu do Piauí, nele inserido, como local mutável e dinâmico pode favorecer a aplicação de uma gestão museológica mais pertinente ao contexto e mais participativa, e até mesmo a ressignificação dos objetos musealizados, por meio da participação da população. É nessa perspectiva de entender o universo diversificado de percepções sobre o patrimônio cultural num território heterogêneo, que citamos Chartier sobre a definição de apropriação,

para compreendermos o Museu do Piauí enquanto espaço alheio ao seu entorno, e a ausência de acolhimento de grupos sociais pouco mencionados nas narrativas das exposições.

Chartier (2002, p. 14) nos auxilia tomando emprestado a definição de Michel Foucault quando este explica a “[...] ‘apropriação social dos discursos’ como um dos procedimentos maiores através dos quais os discursos são dominados e confiscados pelos indivíduos ou instituições que se arrogam o controle exclusivo sobre eles”.

O amálgama fruto dessas relações de apropriação e constituída pelo território, comunidade, patrimônio e pela museologia é evidenciada por Moraes (2015, p. 2), quando afirma que “o museu, a memória social, o patrimônio artístico, histórico, paisagístico, urbanístico e arquitetônico são elementos estruturantes de relações sociais, salvaguardas e preservação”.

A aplicabilidade dos métodos conhecidos pela museologia social e as questões da cidade são assim associados por Moraes (2015, p. 9) quando diz que “museu e cidade implicam em palcos instáveis, mutáveis, com diferentes conflitos, colaborações, dissensos, experimentos e incompreensões que produzem”.

Assim, a preocupação com a análise do espaço museal enquanto parte compositiva de um território amplo e diverso faz-nos lembrar Gabriele (2015, p. 74-75) quando cita que “a incorporação da arquitetura no âmbito de ações museológicas de comunicação pode contribuir para aproximar a comunidade de seu patrimônio e estabelecer a retroalimentação do sistema patrimônio-comunidade-território”.

### **3. Considerações preliminares e indispensáveis sobre a gestão**

A direção do Museu é conduzida há 21 anos pela mesma gestora, que trabalha na SECULT desde 1974. A imagem da instituição é bastante vinculada à sua, que assume no imaginário local papel de profunda conhecedora e guardiã. No entanto, existem sinais claros e públicos do desgaste da instituição.

Muito pessoalizada e com uma equipe reduzida, a gestão atual do museu não produziu seu plano museológico e parece desconhecer avanços significativos dos debates do campo museal e da legislação brasileira para museus dos últimos 20 anos, evidenciando ações por demandas e com objetivos não tão bem definidos. A elaboração de um plano museológico – como todo planejamento estratégico – é um processo de atenção, mas essencial para definir onde a instituição pode chegar.

Uma das situações que evidenciam a falta que esse documento estruturante faz é o item segurança – assunto que tem feito o Museu do Piauí ser pauta na mídia local. A partir de 2018, ao final de grande reforma no prédio, o Ministério Público Federal e o Corpo de Bombeiros evidenciaram inúmeras falhas estruturais na segurança do museu, culminando em sua interdição em fevereiro de 2021.

Pondo fim ao processo, o Museu do Piauí foi reaberto ao público no começo de setembro de 2021, com ampla divulgação na mídia.

Também é importante lembrar a reabertura do Museu do Piauí após sua reforma em 2017. A cerimônia oficial contou a presença do governador do estado e do secretário de cultura, porém um dos pontos que mais chamou atenção nesta solenidade foi a entrega do prédio sem acessibilidade para pessoas com deficiência: fato constatado por uma professora convidada que se locomovia usando muletas e também por um estudante universitário que viu ali a impossibilidade de trazer seus alunos com mobilidade reduzida.

A situação foi contornada em 2019, com a inauguração de uma plataforma elevatória. A acessibilidade universal deve estar contemplada no plano museológico e está em consonância com a Lei Brasileira de Inclusão. Faz-se fundamental pensar em acessibilidade para todos os públicos, aumentando a fruição nos museus – neste caso, no Museu do Piauí. Cabe salientar que acessibilidade não se limita a rampas ou plataformas elevatórias, incluindo demandas mais amplas que objetivam permitir a todos o acesso equitativo ao museu e ao seu acervo, o que pode também significar, por exemplo, o uso de tecnologias assistivas que possibilitem a fruição por pessoas com deficiência visual, auditiva ou cognitiva.

#### **4. Expografia e mediação**

O Museu está instalado num imóvel de dois pavimentos. No térreo, concentram-se as exposições de curta duração e a de longa duração da pinacoteca, além de recepção, auditório, salas administrativas e pátio interno. No primeiro pavimento, há exposições de longa duração: salas dedicadas à cultura indígena, à cultura afro-brasileira, aos períodos imperial, colonial e da república, à arte sacra e às produções e manifestações artísticas e culturais tradicionais. A seguir, serão discutidos os aspectos ligados a expografia e mediação que parecem mais problemáticos nessas exposições.

A organização atual é fruto de reforma realizada entre 2016 e 2017. O arquiteto responsável tem carreira como docente, vinculado ao planejamento urbano, e também trabalha com arquitetura comercial cenográfica (shoppings, decorações, vitrines etc.) e



exposições de artesanato. Tem ganhado espaço com projetos de museus no Piauí – como o de Arte Sacra de Oeiras e o do Mar em Parnaíba –, frequentemente fazendo exposições que acabam por enfatizar as aparências e o layout das peças e do mobiliário, em vez de produzir uma exposição crítica e transformadora.

O Museu do Piauí reconheceu na reforma uma renovação intensa,<sup>5</sup> e certas mudanças são de fato marcantes do ponto de vista formal. Mas muito do que o discurso expográfico anterior carregava foi mantido. O modo de apresentar e de distribuir os artefatos nas salas e painéis, em determinados casos, reforçou as narrativas inadequadas. As salas voltadas à cultura indígena e à cultura afro-brasileira merecem atenção nesse sentido. Assumem posição de “nichos de alteridade”, como se fossem culturas apartadas da cultura do Piauí que o resto do Museu estaria mostrando, e não suas formadoras e contribuintes – o que aconteceu menos com elementos da tradição rural vaqueira, por exemplo. Um discurso menos segregador trabalhado em experiências mediadas até poderia transformar a leitura da exposição, mas há evidências para sustentar que a mediação cultural disponível raramente contribuiu nessa direção.

A sala chamada “Cultura Indígena” é composta por um painel semicircular, um conjunto de plintos e um grande expositor. Uma música de fundo não identificada, que parece ritualística, é tocada quando o visitante entra no espaço. Em destaque no painel, nomes como Cariri da Serra Grande, Colheres de Pau e Tabajaras de Nazaré. Logo abaixo, fotografias do rosto de pessoas anônimas. Nada na exposição indica isto, mas os nomes dizem respeito a comunidades indígenas piauienses contemporâneas e as fotos retratam alguns de seus membros. Como não há divisão clara entre os nomes, não é possível associar as fotos aos respectivos grupos. Sob as imagens, reproduções sobre pedra de pinturas rupestres, sem qualquer especificação, em frente das quais há uma prateleira com machadinhas arqueológicas, assim como fósseis, dispostos numa cama de pedriscos. Sobre plintos, próximos ao painel, há fósseis vegetais e animais e instrumentos pré-históricos. O grande expositor agrupa instrumentos de caça e pesca de diferentes etnias (indicadas, em alguns casos) no geral sem datação, peças de indumentária e arte e a uma urna com despojos funerários milenares, entre outros objetos, alguns não identificados. No centro da sala, peças de cestaria. Há um grande volume de objetos expostos, predominando uma organização tipológico-formal.

Os maiores problemas conceituais já existiam na exposição antecedente,<sup>6</sup> e alguns até foram reforçados. Associam-se povos indígenas a um universo primitivo, pré-histórico,

---

<sup>5</sup> O que se observa, por exemplo, em NOGUEIRA, 2017.

<sup>6</sup> Possível de observar em: CONHECENDO Museus. 2015. Vídeo.

destituindo-os das transformações sócio-históricas inerentes às comunidades humanas. O uso de objetos meramente cenográficos, além de desinformar, exacerba essa narrativa, como é o caso das reproduções de pintura rupestre (que não existiam antes).<sup>7</sup> A antiga sala “Terra”, que continha testemunhos da identidade geológica, florística e faunística do estado do Piauí, foi eliminada e seu conteúdo incorporado à sala de cultura indígena, definitivamente impondo a esses povos uma certa condição animalesca de continuidade com a natureza.

No que tange à distinção entre as etnias, alguns nomes são mencionados, mas suas particularidades não são objeto de atenção. A música de fundo, por não ser identificada nem descrita – a qual grupo pertence? Quando é entoada? Quem canta e quem toca os instrumentos? –, serve de trilha sonora genérica e cenográfica, sugerindo que as especificidades seriam irrelevantes. Além disso, os objetos estão aglomerados, associados e explicados de uma forma que não explicita suas funções sociais e simbólicas nem suas qualidades técnicas e estéticas.

Tanto o arranjo espacial quanto as críticas formuladas são similares no caso da sala de cultura afro-brasileira. Sua criação é apresentada pela instituição como uma reivindicação do movimento negro que agora estaria atendida.<sup>8</sup> O painel semicircular tem nomes que, apesar da ausência de indicações explícitas, sabemos serem de comunidades quilombolas existentes no Piauí, como Salinas, Mimbó e Olho d’Água dos Negros. Abaixo, novamente retratos anônimos cuja associação aos grupos supracitados não é distinguível. Neste caso, as reproduções rupestres foram substituídas por ilustrações, igualmente não identificadas, do que parecem ser orixás, tambores e máscaras, com pigmentos preto e branco sobre suporte de pedra. Ao fundo, música de percussão não identificada. Diante do painel, há dois tambores não identificados e um tronco, instrumento de tortura e humilhação usado para prender os pulsos de escravizados. Nas vitrines, de modo similar, peças como vasos de barro, alguns identificados e outros não, encontram-se avizinados por ferramentas para suplício de escravizados (sem plaquetas de identificação), como grilhões e garrotes.

A aproximação não mediada ou discutida entre objetos usados para tortura de escravizados e artefatos da “cultura negra”, tratados de forma um tanto indistinta nessa sala, acaba sugerindo uma equiparação desses dois grupos de peças, como se todos pertencessem à identidade dos grupos sociais que se pretende retratar ali. É especialmente problemático que se associem os instrumentos de flagelo aos torturados,

---

<sup>7</sup> Tailine Valério descreve como essas impressões saltam aos olhos em sua visita. Cf. SILVA, 2018, p. 88.

<sup>8</sup> Por exemplo, em: CINEAS visita o novo Museu do Piauí; confira. 2017. Vídeo.

sem que haja menção aos torturadores – as elites brancas, numa abordagem sistêmica. Outros trechos da exposição que poderiam tratar dessa responsabilização, como veremos, não o fazem, reforçando um discurso laudatório dos grupos hegemônicos.

Nas duas salas acima discutidas, se houve qualquer tipo de participação dos grupos sociais retratados no processo de elaboração da exposição, isso não é indicado. Espera-se de um museu que ele busque ser representativo da sociedade na qual está imerso também por meio do efetivo diálogo com aqueles que pretende representar.

O Museu do Piauí contempla, em partes de sua exposição de longa duração, artefatos de religiões e de tradições populares, ao contrário de outros museus que acabam excluindo objetos do tipo de seu acervo como “consequência do modo de funcionamento do hegemônico” de acordo com Cury (2011, p. 19). O arquiteto responsável pela reforma explica que:

Estivemos muito atentos a essa questão, das nossas origens do Piauí, não só o Piauí numa visão de elite – até porque o casarão pertenceu a uma família muito importante no passado –, mas também o Piauí da cultura popular, de tal forma que naquele espaço nós temos a síntese da nossa cultura urbana, rural e de vários segmentos sociais. Esse foi o propósito. (PAULO Vasconcelos..., vídeo, 2017)

Mas a mera inclusão desse tipo de item no acervo e na exposição não é suficiente. A legitimidade da representação proposta usando aqueles objetos deve emanar do público. Nas palavras de Marília Xavier Cury (2011, p. 20), precisamos “aprender a contemplar o popular sem apelar ao massivo [relativo à cultura de massas] e aprender a partir das formas de uso do museu pela sociedade da qual o popular faz parte”.

Em especial após a reforma, a apresentação desses artefatos é cenográfica, expostos como peças de artesanato com vocação comercial, sem envolvimento com o caráter de ancestralidade da produção, ou como ilustrações de um “folclore”, e não como significantes de tradições. Assim, o dito “popular” aparenta ser menos representativo da produção material humana do que o “erudito”. Uma abordagem antropológica da cultura material redirecionaria a forma de expor, de tratar e de incorporar no acervo peças originárias de tradições “populares”, que perderiam essa catalogação hierarquizante e poderiam ser mobilizadas por suas características técnicas, afetivas, artísticas, simbólicas e relacionadas a outras peças do acervo.

O tratamento dado às salas “Império”, “Colônia” e “República” é diferente e acaba reforçando os problemas debatidos. Em primeiro lugar, nessas salas, as transformações sócio-históricas são uma questão, os objetos são tidos como elaborações de diferentes momentos do passado da “cultura do Piauí”, ao contrário do que ocorre nas salas de

arte sacra,<sup>9</sup> e principalmente nas de tradição popular, cultura afro-brasileira e cultura indígena, como comentado. A representação desse passado, notadamente no caso da colônia e do império, é feita numa perspectiva higienizadora por meio de louças e mobílias refinadas, retratos das famílias brancas mais nobres daquela sociedade e ausência de “máculas” como a escravidão, reforçando imagens idealizadas de finesse, de paz social e de progresso.

As práticas arraigadas do Museu parecem moldar expectativas que a população, de um modo geral, tem para aquela instituição. De um lado, famílias que têm seus objetos presentes na coleção reconhecem seu status privilegiado e seguem requerendo essa participação, conforme aponta Catarino (2017, p. 37). De outro, o público parece esperar por essas narrativas celebrativas ao visitar o espaço. A ausência de uma política de aquisição e descarte baseada num recorte museológico contribui para a manutenção do problema.

Globalmente, a análise é de que a expografia não mobiliza o acervo de um jeito crítico e ativo. Como evidência disso, notou-se a separação dos objetos por tipologia dentro das salas (numismática numa vitrine, vidraria noutra etc.), de modo que correlações entre os objetos acabam limitadas à questão formal, sendo que poderiam ser reformuladas para discutir as tensões da sociedade piauiense na história, os papéis de gênero e raça, os problemas de representação na arte e assim por diante. Uma das possíveis causas para isso é a falta de uma orientação museológica precisa para a ação do Museu, o que pode provocar propostas expográficas esvaziadas de problemas norteadores, apenas ilustrativas ou cumulativas. Essa realidade também está vinculada à inexistência de um trabalho contínuo de pesquisa no acervo, por escassez de funcionários e debilidade no planejamento, o que resulta também na oferta ao visitante de informações sobre os artefatos limitadas, incompletas ou inexistentes. A elaboração de um plano museológico é premissa inevitável para contornar o problema.

A ausência desse documento também se traduz na mediação cultural. A ação do setor educativo é restrita, apesar de ocorrer há bastante tempo, com enfoque no público escolar infantojuvenil. Atualmente, há duas equipes dedicadas à área, uma sendo parte do quadro funcional próprio, mas não com atribuição exclusiva, e outra composta por quatro professores cedidos pela Secretaria de Estado da Educação (SEDUC) desde 2012 em função do Projeto Educativo-curatorial Museu, a Outra Sala (MOS), conforme

---

<sup>9</sup> Na mesma chave da análise que vimos conduzindo, os itens expostos nesta sala, supostamente representativa da religiosidade piauiense, se restringem a elementos da fé católica e também que incluem, sem maiores explicações, como artefato artístico e de devoção, uma pia batismal do período colonial, objeto ligado à catequização forçada de populações nativas.

apresentado por Santos (2018, p. 21). Um dos problemas é que não há diálogo previsto ou existente entre as duas equipes, como observa Catarino (2017, p. 77).

E em que pesem as boas intenções, boa parte das atividades desenvolvidas que têm relação com as exposições e o acervo é informativa, sem produção de conhecimento nem vocação transformadora.<sup>10</sup> Uma das razões para isso é a desarticulação das diversas atividades e atribuições da instituição, como a pesquisa e a comunicação. Também não há um planejamento que preveja registro ou canais de incorporação dos “inputs” recebidos pelo educativo durante as visitas – opiniões, questões, desejos, críticas, impressões dos visitantes –, que acabam não absorvidos pelas práticas museais da instituição. Cury (2011, p. 23) lembra que, na lógica do paradigma museal emergente, “uma das estratégias da qual não podemos prescindir é a pesquisa de recepção de público, ou seja, considerar o enfrentamento com o visitante de modo a conhecer as formas como o museu é apropriado por ele”.

## 5. Considerações finais

As questões levantadas neste trabalho apontam para um problema sistêmico. Debilidades existentes em cada um dos programas museológicos interferem no desempenho de todos os outros e, portanto, do conjunto. A qualificação do Museu do Piauí na direção de uma instituição mais dialógica, crítica e democrática é uma inflexão necessária e possível. Mas ela apenas pode ocorrer por meio de um projeto integrado que dê conta de todas as complexas frentes que se inter-relacionam num museu. O plano museológico, entendido como ferramenta e não como documento *pro forma*, seria um importante passo nesse sentido.

Há de se reconhecer os esforços existentes para transformar o Museu. Desde a reforma que envolveu a recuperação do edifício e a reorganização da exposição tentando dar lugar a narrativas antes mais marginalizadas, passando pela tentativa de criar e manter ativas as páginas da instituição em redes sociais, até as iniciativas mais recentes do setor educativo de engajar os visitantes e de realizar atividades mais instigantes e participativas. São indicativos de que há interesse em melhorar o que o Museu oferece. Mas, como foi debatido ao longo deste trabalho, essas mudanças acabam não sendo tão potentes ou efetivas quanto poderiam. Entre outros, a verba reduzida, o número

---

<sup>10</sup> O programa “Museu, a Outra Sala”, principalmente, busca desenvolver atividades mais reflexivas, mas o contato duradouro com o Museu por parte de uma das autoras deste artigo, bem como várias das colocações de Tailine da Silva, apontam que a condução hegemônica das mediações é tal como analisada aqui. Cf. SILVA, 2018.

enxuto de funcionários, a gestão personalíssima, a desarticulação das diferentes áreas do Museu e a falta de um norte definido para o desenvolvimento de propostas (expográficas, administrativas e gerenciais, arquitetônicas, educativas, etc.) contribuem para a permanência da instituição num lugar problemático, o que transparece, no mínimo, no discurso expográfico.

Trabalhos acadêmicos que se debruçam sobre o Museu também apontam o interesse da sociedade pela instituição.<sup>11</sup> Mas os diagnósticos e as propostas daí emanados não são suficientemente incorporados ou debatidos pelo próprio Museu, como se identificou nos depoimentos e na visita, o que reforça a hipótese de uma inércia institucional.

A análise crítica do Museu formulada aqui não é consensual nem única, nem o pretende ser. Douglas da Costa e Antoniedo de Freitas (2020), por exemplo, entendem como efetiva representante e transmissora da “piauiensidade”, seu objeto de reflexão, a exposição de longa duração, que contemplaria elementos definidores dessa identidade, como diversidade racial e pluralidade regional.

Finalmente, acreditamos que um outro Museu do Piauí é possível a partir do acervo, do espaço e da equipe. O ponto de inflexão reside mais na postura da instituição, como transparece nas palavras de Marília Xavier Cury (2011, p. 22):

[No modelo emergente de museu] a tomada de decisão é cooperativa, com a ampliação da participação do público, ampliando o ponto de vista. A decisão continua sob a responsabilidade do museu, que agora não é o dono da verdade. As participações do público e do museu estão relativizadas, e à equipe do museu cabe desenvolver métodos que ampliem a entrada de participação do público, dividindo o poder, as decisões e as visões de um mesmo fato. Esse museu e essa equipe são arrojados, assumem desafios e riscos e se colocam distantes das antigas posições fechadas, categóricas e autoritárias (CURY, 2011, p.22).

Não há demérito em ser um museu tradicional, como explicitado na introdução. O necessário é ser um centro de representatividade, debate e reflexão, uma instituição autocrítica e inquisidora da realidade, entendendo e interagindo sempre com o conjunto dos agentes que a compõem e que com ela se relacionam.

---

<sup>11</sup> Exemplos: Catarino (2017) fez um diagnóstico museológico e indicou formas de qualificar o Museu; Santos (2018) enfocou o setor educativo e fez propostas para ele; Chaves (2018) estudou o programa de comunicação institucional e fez um plano de intervenções, parcialmente incorporado e mantido.

## Referências

### Bibliografia

BERTOTTO, Márcia. Sistema museológico – contributo para as políticas públicas. In: GUIMARAENS, Cêça; RANGEL, Vera; BERTOTTO, Márcia (organizadoras). **Museologia Social e Cultura**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2015. 282 p.

CATARINO, Samila Sousa. **Diagnóstico museológico do Museu do Piauí**. 2017. 110 f. Dissertação (mestrado em Artes, Patrimônio e Museologia) – Universidade Federal do Piauí, Teresina (PI), 2017. Disponível em <<https://repositorio.ufpi.br/xmlui/handle/123456789/1698>>. Acesso em 06 ago 2021.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Trad.: Maria Manuela Galhardo. Coleção Memória e Sociedade. 2ª edição. Algés: Difusão Editorial SA, 2002. 244 p.

CHAVES, Aline Kely Vieira. **Museu do Piauí: uma proposta de programa de comunicação institucional**. 2018. 114 f. Dissertação (mestrado em Artes, Patrimônio e Museologia) – Universidade Federal do Piauí, Teresina (PI), 2018. Disponível em <[https://sigaa.ufpi.br/sigaa/public/programa/secao\\_extra.jsf?lc=pt\\_BR&id=793&extra=280804020](https://sigaa.ufpi.br/sigaa/public/programa/secao_extra.jsf?lc=pt_BR&id=793&extra=280804020)>. Acesso em 19 jun. 2021.

COSTA, Douglas Pereira da; FREITAS, Antoniêdo Araújo de. A piauiensidade como identidade cultural na formação de pedagogos: relato de experiência do projeto de visita ao Museu do Piauí. **Revista Conexão UEPG**. Ponta Grossa (PR), v. 16, 2020. Disponível em <<https://www.revistas2.uepg.br/index.php/conexao/article/view/15412>>. Acesso em 09 set. 2021.

CURY, Marília Xavier. Museus em transição. In: SISTEMA ESTADUAL DE MUSEUS DE SÃO PAULO (SISEM) (org.). **Museus: o que são, para que servem?**. Brodowski (SP): ACAM Portinari; Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. São Paulo, 2011. p. 17-28.

GABRIELE, Maria Cecília Filgueiras Lima. Musealização do patrimônio arquitetônico com vistas à inclusão social, identidade e cidadania. In: GUIMARAENS, Cêça; RANGEL, Vera; BERTOTTO, Márcia (organizadoras). **Museologia Social e Cultura**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2015. 282 p.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS – IBRAM. **Subsídios para a elaboração de planos museológicos**. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus – Ibram, 2016. Disponível em <<https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2019/07/SubsidiosPlanosMuseologicos.pdf>>. Acesso em 29 jul. 2021.

MORAES, Nilson Alves de. Cidade, museu e informação. In: **XVI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (XVI ENANCIB)**. João Pessoa, 2015.

MOUTINHO, Mário Caneva de Magalhães. Sobre o conceito de museologia social. **Cadernos de Museologia**, nº 1. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1993.

RUFINONI, Manoela Rossinetti. **Museu e Cidade na Contemporaneidade: a interpretação museológica dos espaços urbanos**. São Paulo: 2010. Disponível em <[http://www.arquimuseus.arq.br/anais-seminario\\_2010/eixo\\_i/p1-artigo-manoela-rufinoni\\_formatado-27-10.pdf](http://www.arquimuseus.arq.br/anais-seminario_2010/eixo_i/p1-artigo-manoela-rufinoni_formatado-27-10.pdf)>. Acesso em: 24 agosto 2021.

SANTOS, Hérica Regina Vieira. **Perfil educacional e gerenciamento da ação educativa e cultural: propostas para o museu do Piauí, Casa de Odilon Nunes**. 2018. 279 f. Dissertação (mestrado profissional em Artes, Patrimônio e Museologia) – Universidade Federal do Piauí, Parnaíba (PI), 2018. Disponível em

<[https://www.seduc.pi.gov.br/download/arquivos/biblioteca/1359706735.dissertacao\\_herica.pdf](https://www.seduc.pi.gov.br/download/arquivos/biblioteca/1359706735.dissertacao_herica.pdf)>. Acesso em 07 set. 2021.

SILVA, Tailine Rodrigues Valério da. **Buscando a indisciplina sensorial: reflexões antropológicas sobre o Museu do Piauí – Casa de Odilon Nunes**. 2019. 153 f. Dissertação (mestrado em Antropologia) – Universidade Federal do Piauí, Teresina (PI), 2019. Disponível em <[https://www.academia.edu/download/60467328/TAILINE\\_RODRIGUES\\_VALERIO\\_DA\\_SILVA20190902-45115-go1uxm.pdf](https://www.academia.edu/download/60467328/TAILINE_RODRIGUES_VALERIO_DA_SILVA20190902-45115-go1uxm.pdf)>. Acesso em 19 jun. 2021.

#### Jornais e revistas (periódicos não científicos)

AMARAL, Natália. Justiça determina interdição do Museu do Piauí. **Portal O Dia**. 04 fev. 2021. Disponível em <<https://www.portalodia.com/noticias/piaui/justica-determina-interdicao-do-museu-do-piaui-382196.html>>. Acesso em 06 set. 2021.

ANDRADE, Samaria. **Feliz na cidade** [entrevista com Paulo Vasconcellos]. Revista Revestrés. 26 maio 2017. Disponível em <<https://revistarevestres.com.br/entrevista/feliz-na-cidade/>>. Acesso em 12 ago. 2021.

ARRAIS, Lucrécio. Paulo Vasconcellos traz um olhar sobre Teresina. **Meio Norte**. Sem data. Disponível em <<https://www.meionorte.com/especiais/nossagente/paulo-vasconcellos-traz-um-olhar-sobre-teresina-100>>. Acesso em 12 ago. 2021.

DIREÇÃO do Museu do Piauí pede vistoria de prevenção ao Corpo de Bombeiros. **G1 PI**. 05 set. 2018. Disponível em <<https://g1.globo.com/pi/piaui/noticia/2018/09/05/direcao-do-museu-do-piaui-pede-vistoria-de-prevencao-ao-corpo-de-bombeiros.ghtml>>. Acesso em 06 set. 2021.

NETO, Otávio. Diretora discorda da interdição do Museu do Piauí. **Portal O Dia**. 05 fev. 2021. Disponível em <<https://www.portalodia.com/noticias/piaui/diretora-discorda-da-interdicao-do-museu-do-piaui-382234.html>>. Acesso em 06 set. 2021.

NOGUEIRA, Juliana. Museu do Piauí é reaberto ao público após reforma. **Secretaria de Estado de Cultura do Piauí (SECULT)**. 08 fev. 2017. Disponível em <<http://www.cultura.pi.gov.br/museu-do-piaui-e-reaberto-ao-publico-apos-reforma/>>. Acesso em 06 ago. 2021.

OLIVEIRA, Emanuel. Museu do Piauí inaugura projeto de acessibilidade e combate a incêndio nesta quinta, 5. **Portal 180 Graus**. 04 dez. 2019. Disponível em <<https://180graus.com/agenda-cultural/museu-do-piaui-inaugura-projeto-de-acessibilidade-e-combate-a-incendio-nesta-quinta-5>>. Acesso em 06 set. 2021.

SANTOS, Edrian. Falta de acessibilidade e taxa de visitação marcam a reabertura do Museu do Piauí. **Portal Oito Meia**. 02 mar. 2017. Disponível em <<https://www.oitomeia.com.br/entretenimento/2017/03/02/falta-de-acessibilidade-e-taxa-de-visitacao-marcam-reabertura-do-museu-do-piaui/>>. Acesso em 06 set. 2021.

#### Vídeos

CINEAS visita o novo Museu do Piauí; confira. Vídeo. Canal do Youtube de TV Cidade Verde. Publicado em 10 abr. 2017. 14 min. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=ECK\\_nq9cHUU](https://www.youtube.com/watch?v=ECK_nq9cHUU)>. Acesso em 06 ago. 2021.

CONHECENDO Museus – Ep. 35: Museu do Piauí – Casa de Odilon Nunes. Vídeo. Canal do Youtube de Conhecendo Museus – FJPN. Publicado em 05 jan. 2015. 26 min. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=XL3iKsqxdSk>>. Acesso em 06 ago. 2021.



MUSEU do Piauí. Vídeo. Canal do Youtube de Américo Júnior Teresina. Publicado em 10 ago. 2019. 31 min 47 s. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=kG03ai8L5D0>>. Acesso em 06 ago. 2021.

MUSEU do Piauí reabre após dois anos fechado. Vídeo. Trecho do programa Bom dia Piauí (TV Clube) exibido em 08 set. 2021. Disponível em <<https://globoplay.globo.com/v/9839949/>>. Acesso em 16 set. 2021.

PAULO Vasconcelos fala sobre o museu do Piauí. Vídeo. Trecho do programa Feito em Casa (TV Cidade Verde) exibido em 11 mar. 2017. Entrevista de Paulo Vasconcelos para Cineas Santos. 6 min 26 s. Disponível em <<https://cidadeverde.com/cvplay/v/22860/paulo-vasconcelos-fala-sobre-o-museu-do-piaui>>. Acesso em 20 ago. 2021.

UMA VISITA ao Museu do Piauí. Vídeo. Canal do Youtube de Check-in Aventura. Publicado em 15 fev. 2019. 11 min 53 s. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=2Td0Rtj00Ok&t=350s>>. Acesso em 06 ago. 2021.