

O objeto
 Museu e educação continuada
 O homem
 Museu e ação cultural
 A relação homem/objeto
 Museu e grupos sociais cultu
 O cenário-museu
 ralmente deficientes
 O objeto deficiente físico
 O homem e o espaço
 A relação
 Visão crítica da relação
 A relação homem/objeto
 Museu -
 O cenário-museu
 O cenário-museu
 Estudos de caso.

Waldisa Rússio Camargo Guarnieri

textos e contextos de uma trajetória profissional

Volume 1

Maria Cristina Oliveira Bruno

Coordenação Editorial

Teoria Museológica

CURA e a museologia CONSTRU

Conceito de Museu através dos tempos. (retomada)

Conceito do ICOM (Estatutos)

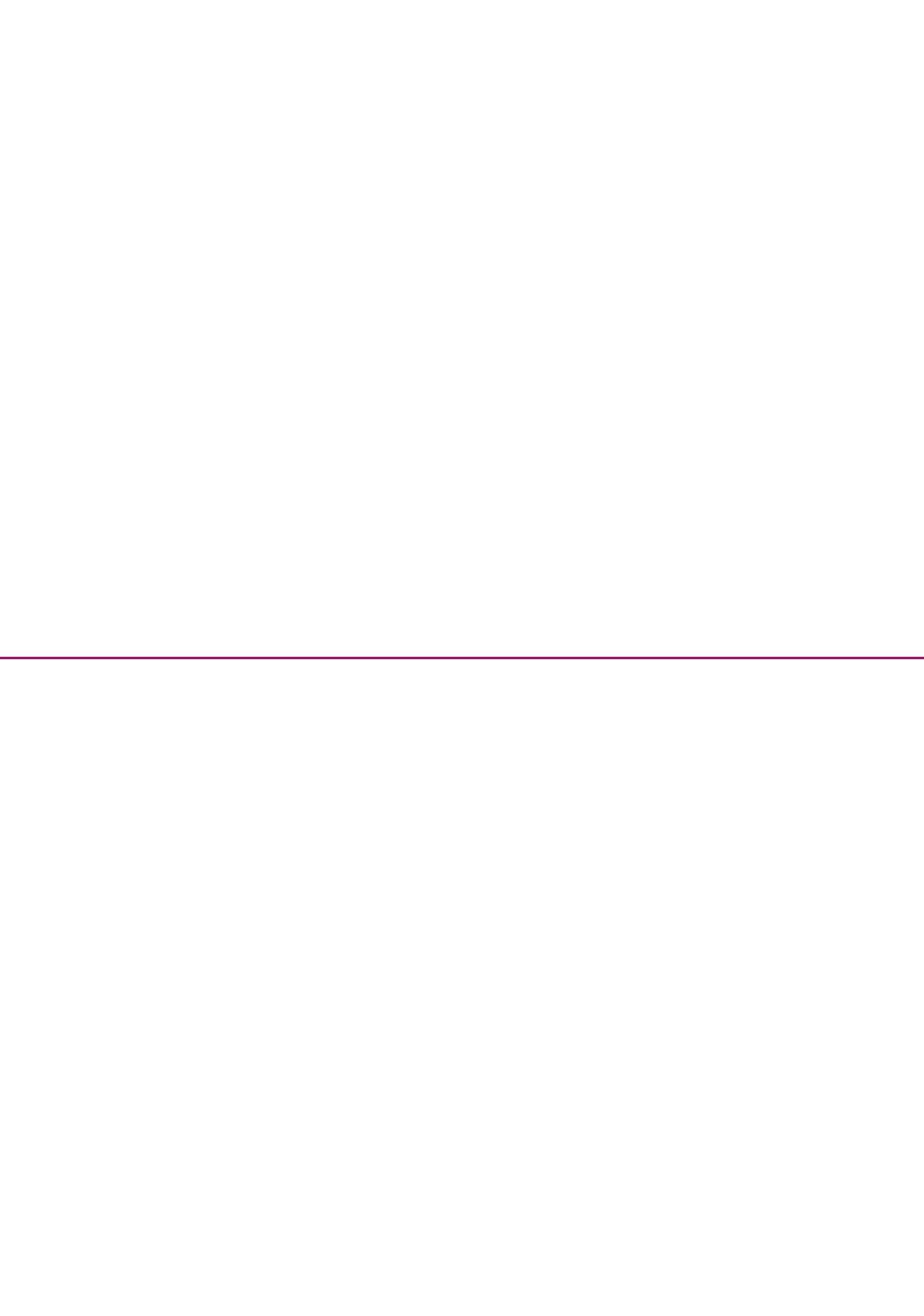
Lemieux

Várias concepções históricas. Gregorova, Tsuruta,

Stránsky, Schreiner. (Rússio)

Waldisa Rússio Camargo Guarnieri
textos e contextos de uma trajetória profissional

Volume 1





Waldisa Rússio Camargo Guarnieri

textos e contextos de uma trajetória profissional

A Evidência dos Contextos Museológicos

Volume 1

Maria Cristina Oliveira Bruno
Coordenação Editorial

Marcelo Mattos Araujo
Maria Inês Lopes Coutinho
Colaboradores



Sumário

Apresentações

Presidente do ICOM-Brasil, 11

Secretário de Cultura do Estado de São Paulo, 15

Apresentação do Projeto Editorial

Waldisa R. C. Guarnieri: reflexos de uma trajetória profissional, 20
Maria Cristina Oliveira Bruno

Parte 1

A aproximação com o universo dos museus e a percepção sobre os seus compromissos públicos

1. Museu: uma organização em face das expectativas do mundo atual (1974), **45**
2. Algumas considerações sobre uma política cultural para o estado de São Paulo (1976), **57**
3. Museu, para quê? (A necessidade da arte) (s.d.), **69**
4. Museologia e museu (1979), **78**
5. Existe um passado museológico brasileiro? (1979), **86**
6. Os Museus e a criança brasileira (1979), **96**
7. Museus de São Paulo (1980), **103**

Parte 2

A elaboração de princípios teórico-metodológicos e as abordagens sociopolíticas e culturais

1. Bem e patrimônio cultural (s.d.), **119**
2. A interdisciplinaridade em Museologia (1981), **123**
3. Sistema da Museologia (1983), **127**
4. Exposição: texto museológico e o contexto cultural (1986), **137**
5. Museologia e ciências humanas e sociais (s.d.), **144**
6. Alguns aspectos do patrimônio cultural: o patrimônio industrial (1983/1985), **147**
7. 1º Seminário Internacional de Legislação Comparada no Setor de Cultura (s.d.), **160**
8. A difusão do patrimônio: novas experiências em museus, programas educativos e promoção cultural (1987), **164**
9. Museologia e identidade (1989), **176**
10. Museus nacionais: o Museu da República (1989), **186**
11. Presença dos museus no panorama político-científico-cultural (1989), **195**
12. Conceito de Cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação (1990), **203**

Parte 3

A defesa da profissão museológica

1. O mercado de trabalho do museólogo na área da Museologia (1982), **215**
2. Formação profissional (1986), **224**
3. Formação do museólogo: por que em nível de pós-graduação? (s.d.), **232**
4. Quem são e o que são os museólogos (s.d.), **237**
5. Museu, Museologia, museólogos e formação (1989), **243**
6. Museologia: formação profissional no Brasil –
a proposta do Instituto de Museologia de São Paulo / Fesp (1990), **253**

Parte 4

Projetos museológicos

1. Projeto Museu-Mobral (1977), **267**
3. Justificativa de uma proposta museológica para o
Museu Memória do Bixiga (1982), **276**
2. Projeto para a Estação Ciência:
Centro de Ciências para a Juventude (1986), **280**
4. Projeto: Museologia & Documentação/Informação (1986), **301**

Apresentações

Presidente do ICOM-Brasil
Secretário de Cultura do Estado de São Paulo

Apresentação

Atendendo chamado aos 115 comitês nacionais do ICOM (Conselho Internacional de Museus), o Comitê Brasileiro, o Italiano e o Russo apresentaram proposta para organização da 23ª Conferência do ICOM de 2013, respectivamente nas cidades do Rio de Janeiro, Milão e Moscou. Após preparação de extenso material relatando as condições oferecidas pelas cidades candidatas, visita de comissão do ICOM a essas cidades e apresentações das propostas na reunião do Conselho Consultivo da organização em junho de 2009, recomendou-se pela maioria dos membros para referendo da Assembleia Geral do ICOM, reunida em novembro de 2010 na 22ª Conferência, em Xangai, a proposta brasileira. O Brasil terá a honra e a responsabilidade de sediar, pela primeira vez no país e pela segunda na América Latina, o encontro trienal da organização mais importante no plano internacional que congrega profissionais e instituições museais, em junho de 2013.

Superar propostas de centros tradicionais, reconhecidos pela tradição e riqueza de seus museus e de seu patrimônio cultural, só foi possível pelo momento significativo pelo qual passa o campo dos museus no Brasil. Os signos mais evidentes desse impulso atual podem ser expressos pela adoção da Política Nacional de Museus pelo Ministério da Cultura em 2003 (publicado em 2007) e pela publicação, no início de 2009, da lei que cria o Estatuto Brasileiro de Museus e, em ato legal subsequente, o Instituto Brasileiro de Museus, nova autarquia do Ministério da Cultura. O impulso desse campo no país se expressa ainda pela multiplicação de museus em todo o país nas últimas décadas, pelo forte incremento recente na criação de cursos de formação de museólogos em nível de graduação em todas as regiões brasileiras e na formação do sistema nacional e dos sistemas estaduais e municipais de museus, que vêm promovendo e fomentando um novo cenário de debate e aprofundamento sobre as questões afetas aos museus, em que pesem as diferenças regionais e o potencial de crescimento em todas as áreas.

Teremos desafios a enfrentar: não é tarefa trivial organizar um evento internacional desse porte, muito menos a de preparar a comunidade brasileira de profissionais de museus para participar ativamente e de forma qualificada na Conferência. Os membros do ICOM filiam-se à organização por meio dos comitês nacionais, mas registram-se em um dos 31 comitês internacionais, organizados em torno de temas escolhidos como relevantes a conjuntos significativos

dos próprios membros. A Conferência inclui reuniões dos comitês Executivo e Consultivo do ICOM, mais ligadas à própria organização do ICOM, além da Assembleia Geral. Entretanto, as reuniões organizadas de forma independente pelos comitês internacionais, segundo agenda por eles determinada, com base nas discussões em tela no período em que a Conferência é organizada, são fundamentais. A participação na Conferência significa tomar parte ativa nas reuniões desses comitês, que têm suas organizações, histórias e culturas próprias.

No caso do Comitê Brasileiro do ICOM, o número de membros institucionais e individuais multiplicou-se nos últimos anos, refletindo o papel renovado da organização fundada no Brasil em 9 de janeiro de 1948, pouco mais de um ano após a histórica reunião de fundação do ICOM no Museu do Louvre. Como expressão da inserção dos membros brasileiros do ICOM, podemos lembrar as reuniões anuais ou a participação de comitês internacionais em reuniões aqui organizadas nos últimos cinco anos: museus de arte moderna e contemporânea (Cimam), centros e museus de ciência e tecnologia (Cimuset), museus em casas históricas (Demhist), segurança em museus (ICMS), museus militares (Icomam), formação de profissionais de museus (Ictop) e propaganda e *marketing* em museus (MPR). Soma-se ainda a forte participação de colegas brasileiros em muitos comitês e grupos de trabalho do ICOM, e o crescente reconhecimento do papel do ICOM no Brasil.

Parte importante da estratégia do Comitê Brasileiro do ICOM para a organização da Conferência de 2013 é, portanto, fomentar a reflexão sobre os papéis que o comitê assumiu ao longo destes mais de 60 anos de atividade, tanto no plano nacional como no internacional. Quais terão sido as contribuições do ICOM ao desenvolvimento dos museus no Brasil e, em contrapartida, o que a singular experiência brasileira tem de interesse à comunidade internacional, representada pelo ICOM? Construir estas hipóteses deve permitir comparar o histórico e momento atual dos museus no Brasil com o cenário global. Esta ponderação deve permitir também as sínteses adequadas para uma comunicação eficiente e clara de nossas dúvidas e inquietações a nossos colegas do exterior. Esta publicação dá prosseguimento à série que pretende permitir a almejada reflexão sobre o percurso e progresso dos museus brasileiros e seu diálogo com o panorama internacional.

A oportunidade que a parceria do ICOM-Brasil com a Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico da Secretaria de Estado da Cultura e a Pinacoteca do Estado de São Paulo nos oferece não poderia ser então mais oportuna e necessária. O resgate e divulgação da produção intelectual da saudosa museóloga Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, em grande parte inédita até agora, faz justiça a um dos maiores expoentes da Museologia brasileira e complementa-se com um conjunto original de análises sobre sua produção acadêmica.

Devemos a ideia e a organização deste livro à nossa colega Maria Cristina Oliveira Bruno, que organizou a proposta e acompanhou cada passo de seu desenvolvimento com o empenho e cuidado conhecidos. Agradecemos a todos os que contribuíram para tornar possível esta publicação.

É com muita satisfação que apresentamos à comunidade de profissionais de museus brasileiros e a todos os interessados *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*.

Outubro de 2010

Carlos Roberto F. Brandão
Presidente ICOM-BR (2006-2010)

Apresentação

A professora e museóloga Waldisa Rússio foi uma das personalidades centrais, no Brasil e fora dele, para o estabelecimento das bases do pensamento museológico contemporâneo.

Waldisa coordenou diversos projetos de implantação de museus estaduais entre o final da década de 1960 e durante toda a década de 1970. No final da mesma década, foi a principal responsável pela constituição do primeiro curso de pós-graduação em Museologia do país, iniciado em 1978 na Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo. Desse modo, contribuiu decisivamente para a consolidação da área profissional no país, ao colaborar para o desenvolvimento de uma discussão acadêmica sobre Museologia.

O principal conceito elaborado e trabalhado pela museóloga e que expressa ainda a sua atualidade é o conceito do “fato museológico”. O “fato museológico”, entendido como a profunda relação entre o homem, ser que conhece, e os objetos de sua realidade e resultados de sua ação transformadora. Waldisa, ao estabelecer o foco da Museologia sobre a *relação social* inerente entre os seres humanos e os objetos representantes de sua memória, propõe uma mudança radical no foco de atuação dessa disciplina. A abordagem teórica passa a ser direcionada ao estudo crítico dos *processos sociais* dos quais os objetos se tornam testemunhos de uma memória específica e não mais o estudo dos objetos isolados dentro de um museu, sacralizados e desprovidos de um contexto histórico.

Waldisa entrevia na preservação da memória, através da constituição do patrimônio cultural, uma ação de natureza política, com forte potencial agregador e transformador. Nesse contexto, os museus se tornam os lugares ideais para a realização de diversas atividades, com vistas ao diálogo crítico com a sociedade a respeito das coleções que salvagam.

O pensamento de Waldisa Rússio continua bastante atual. Os conceitos que desenvolveu, bem como as ideias a respeito do papel dos profissionais e das instituições, ainda representam um dos principais desafios para a prática dos museus e da área museológica como um todo, em pleno século XXI. Isso nos mostra a importância de revisitar a obra dessa profissional, que foi e é uma das mais importantes teóricas brasileiras na

área de museus e Museologia. Nessa perspectiva, a Secretaria de Estado da Cultura, por meio de sua Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico e da Pinacoteca do Estado, apresenta a publicação *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*, esperando contribuir cada vez mais para qualificar a reflexão teórica e as práticas museológicas em São Paulo e no Brasil.

Andrea Matarazzo

Secretário de Estado da Cultura de São Paulo

Apresentação do Projeto Editorial

Maria Cristina Oliveira Bruno
ICOM-Brasil

Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: reflexos de uma trajetória profissional

Maria Cristina Oliveira Bruno

*Os museus são filhos da sociedade que os engendra...
e, como todos os filhos, servem para ajudar os “pais”
no seu processo de atualização, de reciclagem do mundo*¹

Waldisa Rússio Camargo Guarnieri

Há pouco mais de vinte anos, em 11 de junho de 1990, Waldisa nos deixava, no auge de uma trajetória profissional dedicada a muitas causas acadêmicas, políticas e sociais e permeada por diversos momentos de extrema lucidez e generosidade. Era, ao mesmo tempo, uma pessoa meiga quando se dirigia aos seus alunos e a seus pares, e uma pessoa indignada e feroz quando se deparava com as injustiças cotidianas. Ela teve a capacidade de nos alertar em relação às idiossincrasias políticas, de nos descortinar horizontes, de nos mostrar que existem sempre múltiplas rotas e cabe a cada um conceber os seus caminhos e realizar os seus percursos, mas tinha princípios ideológicos muito rígidos compartilhados com aqueles que perseguiram a igualdade social e que tiveram uma formação religiosa definida.

O momento de sua morte coincidiu com um período em que ela estava se reinventando, depois da perda de seu marido Rossini Camargo Guarnieri, buscando traçar novas rotas para a sua vida profissional e ampliando as fronteiras de sua produção acadêmica. Alguns meses antes, havia organizado um enorme evento, o “I Seminário Latino-Americano de Museologia”,² e estava com muitos planos para retomar o contato com o “alunado”, como ela se referia aos seus alunos e ex-alunos.

1 *Um Museu da Indústria na cidade de São Paulo*. Tese (Doutoramento) – Fesp/SP. São Paulo, 1980. p.240.

2 Evento organizado pelo Instituto de Museologia de São Paulo (Fesp/SP), realizado no Memorial da América Latina, São Paulo (2-5 abr. 1990). No folheto de apresentação do evento constam os seguintes objetivos: “Discutir a formação de pessoal para museus e patrimônio, no quadro de políticas culturais, de preservação e comunicação do patrimônio cultural da América, a partir da conceituação mesma do que é América Latina Hoje. Busca-se, também, a criação e continuidade de mecanismos de intercâmbio e fluxo constante de informações entre escolas, as instituições e os profissionais de museu”. A observação mais apurada da programação evidencia as suas preocupações com a inserção da formação profissional em um quadro reflexivo mais amplo e plural no que se refere aos problemas culturais e patrimoniais.

Waldisa Rússio, Waldisa Guarnieri ou Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, como encontramos nas assinaturas que se alteraram ao longo dos anos de sua vida pública, nasceu em São Paulo a 5 de setembro de 1935. Tornou-se funcionária pública estadual em 1957, mediante concurso, e exerceu diferentes funções, participando ativamente de distintos projetos referentes a reformas administrativas. Em 1959 bacharelou-se em Direito pela Universidade de São Paulo e desde a década de 1960 se envolveu com os cenários de gestão das questões culturais do Estado, penetrando no mundo dos museus no início da década de 1970. Chegou a esse mundo pelas percepções sobre a mudança do Estado, pelas rotas da causa pública e pela compreensão sobre a necessidade da qualificação profissional.

Nutrida por essa experiência, transpôs as fronteiras acadêmicas ao entrar na Escola Pós-Graduada da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, onde faria o mestrado (1977)³ e o doutoramento (1980),⁴ introduzindo na academia a problemática dos museus permeada pelos limites do Estado e pelos desafios do desenvolvimento sociocultural. A imersão acadêmica nessas questões, entrelaçada com a sua vivência de Assistente Técnica para a área da Cultura do Governo do Estado de São Paulo estão na raiz de sua expressiva contribuição à formação profissional em Museologia. Nesse contexto, o seu percurso pelas buscas teóricas assume um contorno mais claro e evidencia que a sua intensa dedicação à elaboração de reflexões não deixou de privilegiar a análise sobre a realidade do entorno e muito menos a visão crítica que impulsiona transformações. É fundamental entendê-la a partir desse ponto de vista, pois ela não era uma pessoa afeita a continuidades, pois, ao contrário, a sua trajetória foi pontuada por inúmeras iniciativas de rupturas.

Foi assim na condução do Grupo Técnico de Museus da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo (1976);⁵ na implantação do Curso de

3 *Museus: um aspecto das organizações culturais num país em desenvolvimento*, dissertação dedicada à problematização sobre a inserção das instituições museológicas em contextos de desenvolvimento, de processo e de utopia, sinalizando para uma análise sobre essas questões no estado de São Paulo.

4 A tese *Um Museu da Indústria na cidade de São Paulo* voltou-se à proposição de um modelo museológico para o patrimônio industrial paulista a partir de um sistema de fábricas, articulado em torno de uma sede central vocacionada para a abordagem de questões da história da indústria e da técnica.

5 É notável, ainda para os dias de hoje, o trabalho desenvolvido por esse grupo no que se refere à aplicação de diagnósticos museológicos, à proposição de estratégias para a superação de problemas crônicos identificados nas estruturas dos museus e à formação de estratégias em rede.

Especialização em Museologia da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (1978) e mais ainda na formatação do Instituto de Museologia de São Paulo, na mesma instituição (1985); na elaboração de projetos museológicos, especialmente para o Museu da Indústria (década de 1980) e a Estação Ciência (1986-1988). Mas, acima de tudo, esse traço da sua personalidade ficou muito evidente no conjunto de sua produção intelectual voltada aos problemas teóricos da Museologia, como ela mesma escreveu, “uma ciência em formação”. Nesse caso, ela caminhou a passos largos e em poucos anos construiu uma sólida interlocução nacional e internacional com diferentes profissionais que se interessavam pela compreensão sobre o perfil desse novo campo de conhecimento e suas interfaces disciplinares. Os vestígios dessa trajetória são perceptíveis quando temos acesso às suas colaborações para o Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus (ICOM-Brasil) e, sobretudo, no contexto do Comitê de Teoria Museológica (Icofom) do mesmo ICOM.⁶

Além de nos ter legado uma contribuição ímpar no que se refere à essência da Museologia, o seu pensamento desdobrado em escritos, conferências e aulas colaborou com a necessária distinção entre as questões técnicas e as abordagens conceituais e ideológicas, na construção da Museologia como um campo acadêmico e de experimentação profissional.

Os seus caminhos, muitas vezes percorridos de forma intransigente e inovadora, também a isolaram em algumas oportunidades, causaram constrangimentos profissionais e incompreensões acadêmicas, como é comum para aqueles que ousam transgredir. Mas, de maneira impressionante,

6 Ingressou no Comitê Brasileiro do ICOM em 1977 e passou a participar de suas iniciativas realizadas neste país, como por exemplo, o Curso sobre Iluminação e Climatização das Coleções nos Museus, ministrado por Gaél de Ghichen, o Seminário sobre o ano Internacional da Criança e muitas outras atividades até sua morte, em 1990. Da mesma forma, iniciou uma série de participações internacionais, notadamente nas Conferências Gerais e no Comitê Internacional para Museologia (Icofom), no qual chegou ao Comitê Diretivo ainda na década de 1980. Ao longo desse período integrou o grupo internacional que elaborou o *Dictionarium Museologicum*, como representante da língua portuguesa entre outros vinte idiomas. Ainda no contexto do Icofom é possível verificar a sua intensa produção intelectual registrada nas seguintes publicações: *L'interdisciplinarité en Muséologie, Museological Working Papers*, Stockholm, n.2, p.58-59, 1981; *Methodologie de la muséologie et de la formation, Icofom Studies Series*, London, n.7, p.7, 1983; *Collecter aujourd'hui pour demain, ISS - Icofom Studies Series*, London, n.6, p.51-59, 1984; *Muséologie et identité, ISS - Icofom Studies Series*, Buenos Aires, n.10, p.245-255, 1986; *Muséologie et Futurologie: esquisse d'idées (une fable impie pour l'édification des fideles), ISS - Icofom Studies Series*, The Hague, n.16, p.219-226, 1989.

ela sempre renascia e elaborava novos argumentos, com uma capacidade incrível de arregimentar adeptos e seguidores para as suas novas propostas. Aqui, encontramos outro traço marcante de sua personalidade: o seu talento em liderar grupos e sensibilizá-los para causas “revolucionárias”.

Esse hábito de atuar em grupo, herdeiro de inúmeras militâncias ao longo de sua vida, foi impulsionado pelos desafios da década de 1980, matizados pelas iniciativas a favor da redemocratização do Brasil. Foi com ela e de braços dados que participamos do Ato pelas Diretas Já, em 1984, no centro da cidade de São Paulo, e com o mesmo entusiasmo nos juntamos a grupos de profissionais de outras regiões brasileiras para a regulamentação da profissão de museólogo (1984). Com certeza, sua liderança era singular e nesse sentido fundou a Associação Paulista de Museólogos (1983) e consolidou o Conselho Regional de Museologia de São Paulo (1985), os quais contribuíram muito para o delineamento profissional dos museus. Entretanto, essa liderança marcante era, via de regra, exercida da perspectiva de trincheiras. Trincheiras, essas, que sempre nos protegiam de “ataques adversários” e a partir das quais também deveríamos construir os nossos “argumentos e reações”.

Compreendo, hoje, que essa forma de considerar o campo museal e a profissionalização dos museus deu um contorno específico para os museólogos paulistas e tem uma conexão direta com a maneira “waldisiana” de ser e de pensar. Adentrar uma área profissional tendo como chave de entrada o compromisso com a causa pública, percorrer essa capacitação na perspectiva da especialização acadêmica, e entender que a articulação entre a perspectiva da experimentação cultural e a compreensão sobre o desenvolvimento sociocultural é elementar para a consolidação teórica desse campo profissional sintetizam os principais vetores do legado waldisiano, que contagiou os seus alunos e também muitos profissionais que privaram de sua intimidade. Reconheço que para nós, integrantes do alunado, o campo museal é percebido, vivenciado e transformado de acordo com essas premissas, e esse é um legado que procuramos preservar, desdobrar e defender.

Essas imagens metafóricas tornam-se muito fortes quando lembro nossa convivência, que passou por diferentes fases, com momentos de turbu-

lências entremeados por períodos de calma, com maior ou menor intensidade de convivência desde uma manhã de abril de 1978 quando ela concordou com a minha inserção no mundo museológico, como mais uma expressão de sua extrema generosidade. Essa convivência perdurou após a sua morte, por intermédio das ideias registradas em sua produção intelectual e que muito contribuem com o meu exercício profissional de museóloga e professora universitária. Ainda me emociono muito quando deparo com jovens estudantes que não a conheceram mas leem os seus textos, debatem as suas colocações e buscam compreendê-la. Pessoalmente, reconheço que duas de suas premissas me marcaram profundamente. Por um lado, sua afirmação de que o museólogo é um trabalhador social; por outro, a ênfase que Waldisa devotava à utopia. De acordo com suas palavras,

Entretanto é preciso lembrar que a utopia, longe de ser uma visão fantástica de cérebro doentio, sonho longínquo desligado das realidades mais chãs e das raízes da Vida, é pelo contrário, uma manifestação da racionalidade humana em que o chamado “sonho” é apenas, a fase que precede ao planejamento.⁷

Os que tiveram o privilégio de serem introduzidos ao mundo museológico segundo suas perspectivas sabem o quanto foi importante ouvir em sala de aula que o museólogo é, antes de tudo, um trabalhador social. Reconhecem a diferença que esse ponto de vista fazia e ainda faz para a compreensão sobre o papel dos museus na sociedade brasileira e, especialmente, para a elaboração de premissas teóricas e a superação de paradigmas metodológicos orientados para a inclusão dos museus nos seus respectivos contextos socioculturais e da Museologia entre as Ciências Sociais e Aplicadas.

Essa simples indicação, feita em sala de aula e muitas vezes repetida em outros cenários, permitiu aos seus alunos e outros interlocutores o reconhecimento de que essas mesmas perspectivas sinalizavam para a compreensão de que esses profissionais têm compromissos públicos e que a busca dos fundamentos teóricos para esse campo de conhecimento não pode nos distanciar da realidade das instituições museológicas, pois, como ela nos alertou,

temos que colocar um primeiro dado também da realidade, do momento que a gente está vivendo dentro da ciência museológica ou da prática museológica. Há, na realidade, uma museologia existente, real, que está aí fora, e há uma museologia postulada, sonhada, desejada.⁸

7 Trecho extraído de sua dissertação de mestrado, já mencionada, p.159.

8 Texto III - Cultura, Patrimônio e Preservação. In: ARANTES, Antonio Augusto (Org.). *Estratégias de Construção do Patrimônio Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

Ao mesmo tempo em que a sua docência nos atrelava à realidade cotidiana, a sua produção acadêmica nos mostrava que a utopia é algo a ser buscado, que a militância política deve ser considerada como base dos processos transformadores e que a indignação não pode ser esquecida.

Esse privilégio da convivência marcou muito os seus alunos, entre os quais me incluo, instigou muito aos seus pares e, muitas vezes, causou reações fortes entre aqueles que discordavam de suas propostas. De uma forma ou de outra, penso que ninguém passou indiferente pelas interlocuções com Waldisa. Ela era simultaneamente intensa, delicada e visionária. Mas, acima de tudo, a sua trajetória profissional registra uma profunda coerência com as suas premissas de vida, que podemos resumir em cinco questões básicas:

- a valorização da “causa pública” como razão de ser das políticas estatais;
- a imposição da “utopia” como um caminho seguro para a visualização de um futuro inovador e regenerador;
- a articulação entre premissas de desenvolvimento socioeconômico e preservação patrimonial;
- a proposição das rotas acadêmicas para a consolidação das mudanças e rupturas no cenário dos museus; e
- a inserção do museu como local de transformação social.

A ideia de conceber um livro dedicado à divulgação de seu pensamento museológico nos acompanha há muito tempo, pois sempre estivemos conscientes de que Waldisa não teve o tempo necessário para organizar a publicação de todas as suas contribuições para o campo museológico. E com o passar dos anos fomos constatando que muitas interpretações sobre o seu pensamento careciam de um olhar mais cuidadoso em relação aos seus textos originais. Assim, começou a germinar a proposta e o compromisso sobre a urgência dessa publicação e o enorme desafio que representou a seleção dos originais, a opção por divulgarmos apenas os seus escritos vinculados à Museologia, considerando que sua produção extrapola e muito esse campo⁹ e, notadamente, a responsabilidade por permitir que o leitor possa conhecer essa museóloga paulista pelos reflexos de sua trajetória profissional.

9 Waldisa tem uma expressiva produção literária, especialmente em poesia, da mesma forma que entre os seus documentos encontramos muitos textos de cunho administrativo que testemunham o seu grande trabalho devotado à causa pública, especialmente no que se refere às mudanças administrativas na área da Cultura e às questões de organização museológica. Nos últimos anos de sua vida identificamos uma enorme produção referente à gestão acadêmica.

Discutimos a possibilidade da realização de uma publicação que abor-
dasse o seu pensamento com muitos colegas, desde o âmbito do Curso
de Especialização em Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia
da Universidade de São Paulo (CEMMAE/USP, 1999 a 2006),¹⁰ passando
por diversas fases de planejamento editorial na Universidade Lusófona
de Humanidades e Tecnologia (ULHT) de Portugal, com o apoio dos pro-
fessores Mario Canova Moutinho e Judite Primo¹¹ e, também, permeando
a elaboração de projetos a serem encaminhados a agências de fomento.

Depois de muitas buscas para a viabilização desta publicação, recebemos
um convite do Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus
(ICOM-Brasil) para elaborarmos este projeto editorial e, após a aprovação
da nossa proposta, teve início um longo, sinuoso e, em alguns momen-
tos, doloroso processo de trabalho. Longo, pois a produção intelectual
em pauta é muito ampla; sinuoso, uma vez que os seus originais estão
dispersos em arquivos públicos e privados, com diferentes graus de
dificuldade de acesso, e doloroso, por verificarmos no dia a dia desta
pesquisa o quanto Waldisa faz falta e como tem sido difícil experimentar
a sua ausência entre nós.

Mas, ao mesmo tempo, tem sido também um processo prazeroso, pois
permitiu a reaproximação com profissionais que estavam distantes; o
reencontro com os textos originais de Waldisa, permeados por anotações
manuscritas, como era seu costume; a lembrança de muitos momentos
divertidos que vivenciamos como integrantes do seu grupo de alunado,
entre várias outras emoções. Entretanto, a experiência mais forte tem sido
marcada pela possibilidade de revisitar as suas ideias, os seus discursos,
e descobrir uma infinidade de novas leituras e percepções em relação à
Museologia. Descoberta, essa, que tem reiterado as nossas indagações
sobre quanto o seu trabalho inserido em contextos de políticas públicas
e a sua produção intelectual comprometida com a qualificação dos mu-
seus foram pioneiros no cenário museológico, quanto ela foi inovadora
ao propor a formação profissional em nível de pós-graduação e quanto
as suas colocações e formulações teóricas foram precursoras em relação
a pontos que hoje estão sendo colocados por aqueles que pensam polí-
ticas e práticas museológicas e consolidam premissas em torno de uma
Sociomuseologia.

10 Refiro-me à proposta que foi alentada em discussões com Dalva Bolognini e Kátia Felipini Neves, as
quais, além de ex-alunas do CEMMAE/USP, desempenharam o papel de tutoras acadêmicas.

11 Respectivamente Reitor da ULHT e Coordenadora do Departamento de Museologia.

Envolvidos por um turbilhão de emoções e acontecimentos, como não poderia deixar de ser considerando a protagonista deste livro, levamos à frente o projeto com o objetivo de propiciar um elo não só entre aqueles que conviveram com Waldisa e podem, agora, se permitir uma nova aproximação, mas também, sobretudo, com as novas gerações que não a conheceram pessoalmente e poderão usufruir de seu legado.

Não procuramos realizar uma biografia, tampouco um livro voltado à análise crítica sobre a sua obra. Buscamos reunir um conjunto significativo de sua produção intelectual que permita ao leitor compreender o seu percurso intelectual, desvelar as suas rotas profissionais e percebê-la como cidadã, servidora pública, museóloga e professora.

Para a realização deste livro tivemos de fazer escolhas, duras escolhas. Fomos obrigados a propor uma organização e certa hierarquia entre seus textos, mas buscamos reunir o essencial da sua produção e, ao mesmo tempo, indicar uma possibilidade de percurso sobre a sua obra e sua trajetória profissional. Mas sublinhamos que os arquivos que salvaguardam os seus vestígios e documentos¹² permitem muitas outras escolhas, as pessoas que privaram de sua convivência têm muitos depoimentos a serem registrados, e os conteúdos tratados em seus textos possibilitam muitos ângulos de análise e crítica. Com isso, é importante registrar que ficaríamos muito gratificados se este livro ensejasse outros estudos e se desdobrasse em outras publicações.

Desde o início dos trabalhos idealizamos um livro com o essencial da produção waldisiana e, ao mesmo tempo, com alguns reflexos de sua contribuição no olhar de diferentes profissionais. O lastro dos convites para essa interlocução foi amplo, mas por diferentes razões alguns não puderam elaborar as suas reflexões neste momento. Apesar da surpresa diante desse fato, conseguimos sensibilizar um conjunto importante e representativo de análises que se estende por distintas abordagens e aporta ao livro mais um elemento de destaque: a pluralidade da produção de Waldisa e a quantidade de leituras propiciadas por seus reflexos.

Após muitos ensaios referentes ao desenvolvimento da obra, optamos por organizá-la em dois volumes.

¹² Refiro-me, especialmente, ao Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP) e ao Centro de Documentação da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (Fesp/SP), além de alguns documentos que foram preservados pelas museólogas Alda Ribeiro, Eunice Arruda e Maria Inês Lopes Coutinho e por esta autora.

O Volume 1, “Textos selecionados: a evidência dos contextos museológicos”, está dividido em quatro segmentos, a saber: (1) A aproximação com o universo dos museus e a percepção sobre os seus compromissos públicos; (2) A elaboração de princípios teórico-metodológicos e as abordagens sociopolíticas e culturais; (3) A defesa da profissão museológica, e (4) Projetos Museológicos. Buscamos reunir no primeiro segmento os textos que registram os caminhos de aproximação de Waldisa ao mundo dos museus. Caminhos, esses, marcados pela sua atuação de gestora pública inserida em um projeto de reforma do Estado e, ao mesmo tempo, pela sua inserção na academia com essa bagagem de questões a serem problematizadas. No segundo segmento, dedicado aos seus textos com ênfases mais teóricas, procuramos mostrar como se deu a sua imersão no cenário da Museologia, permitindo avaliar que, em movimentos simultâneos, mergulhou em águas profundas para buscar a essência desse campo de conhecimento e ao mesmo tempo rastreou questões tangenciais que envolvem problemas de ordem política, cultural e patrimonial. Aqui, o estilo waldisiano de formulação de ideias já tem contornos claros. O terceiro segmento foi dedicado exclusivamente à sua produção sobre o perfil profissional do museólogo, suas singularidades e perspectivas de conexão com outros campos de trabalho. Reunimos no quarto segmento extratos de alguns de seus projetos. Talvez seja essa a parte menos conhecida publicamente de sua atuação museológica, mas foi intensa e extremamente inovadora.

São textos com diferentes orientações e que evidenciam terem sido elaborados com objetivos distintos. Alguns foram escritos para conferências, outros foram artigos concebidos para publicações, há também os textos extraídos de seus trabalhos acadêmicos ou orientados para aulas e outras formas de participação pública. Em seu conjunto, permitem não só conhecer a produção intelectual de Waldisa, mas também entender nuances de sua época, questões relativas aos dilemas brasileiros de seu tempo e, especialmente, a constelação de problemas que envolveram e em alguns sentidos ainda envolvem o mundo dos museus deste país. Percebemos que em muitos casos, a autora repetiu argumentos, entrelaçou ideias apresentadas em distintos textos para a organização de novos argumentos e reiterou pontos de vista, mas entendemos que constituíram caminhos para reverberar a essência de seu pensamento e as suas principais preocupações. Foi muito instigante constatar, ao tomarmos conhecimento da sua obra em conjunto, como as suas premissas foram enriquecidas, reinventadas e multiplicadas de acordo com os desdobra-

mentos de suas experiências como museóloga e professora; o quanto as suas viagens de trabalho, em especial aos países latino-americanos,¹³ permitiram o refinamento de sua capacidade de observar e perceber os problemas socioculturais e o papel que os museus podem desempenhar nesse contexto; e por quais meios ela preferiu explicitar a sua indignação e travesti-la de inspiração para novas análises e reflexões.

Quando analisamos a trajetória desses textos, percebemos como em poucos anos essa museóloga difundiu o seu pensamento em diferentes contextos acadêmicos e profissionais da Museologia e, ainda, como penetrou outros campos com discursos em defesa da causa museológica.

Para essa parte do livro priorizamos a sua produção pouco divulgada, ou que tenha sido divulgada em publicações com pouca circulação.

O Volume 2, “A permanência das ideias: a influência nos contextos museológicos”, reúne cinco contribuições fundamentais para a compreensão sobre os reflexos de seu pensamento. O primeiro texto, “Waldisa, o Curso de Museologia e o Alunado”, de autoria de Maria Inês Lopes Coutinho, foi desenvolvido com base em um cuidadoso trabalho de interlocução com o alunado. Nele verificamos as diferentes construções de memória que seus ex-alunos elaboraram em função de distintas convivências. Essas construções foram bastante enriquecidas pela própria experiência que a autora teve com Waldisa fora dos cenários paulistas. O segundo texto, “Asspam – Associação Paulista de Museólogos”, escrito pela jovem Caroline Grassi Menezes, demonstra a importância que a militância associativa desempenhou na trajetória profissional de Waldisa e o quanto esse movimento associativo sob sua liderança fortaleceu as discussões museológicas da década de 1980. O museólogo Marcelo Mattos Araujo é responsável pelo terceiro texto, elaborado em uma primeira versão ainda na década de 2000 e, agora, ampliado e desdobrado com um estudo realizado por Francisca Aída Figols que aproxima a trajetória da protagonista com o Curso de Especialização em Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (CEMMAE/USP). O autor pontua, com muita perspicácia, as principais questões que pautaram a condução de sua carreira acadêmica e destaca pontos importantes de seu legado. Já o texto de autoria da profes-

13 A documentação preservada em fundos arquivísticos já mencionados registra a sua atuação como professora e consultora em diversos países deste continente, tais como Peru (1980), Venezuela (1985), Argentina (1986) e México (1987 e 1990), além de sua experiência como bolsista da American Association of Museums (AAM, 1979) e suas inúmeras viagens de trabalho e para participação em eventos museológicos nos países da Europa.

sora Manuelina Duarte Cândido, “Teoria Museológica: Waldisa Rússio e as correntes internacionais”, expõe as interlocuções teóricas estabelecidas entre Waldisa e as principais correntes de pensamento do campo museológico contemporâneo, do Brasil e do exterior, e, com isso, permite ao leitor a compreensão sobre seus parceiros de caminhada teórica. O texto que encerra esse volume, de autoria de Maria Cristina Oliveira Bruno, Andrea Fonseca e Kátia Felipini Neves, “Mudança Social e Desenvolvimento no Pensamento da Museóloga Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos”, propõe, a partir de sua própria produção bibliográfica, o seu papel precursor em relação à Sociomuseologia e indica a familiaridade que essa museóloga evidenciava no trato de questões que aproximam os museus das visões de trabalho processual e dos desafios do desenvolvimento econômico.

Os dois volumes são entrelaçados por um conjunto de fotos que apresentam Waldisa em diferentes fases de sua vida. Essas fotos são apenas evocações, e sua inserção nesta obra tem um caráter afetivo.

Esse longo, sinuoso e doloroso trabalho desenvolvido para a concepção e realização desta obra, ao mesmo tempo experiência profissional prazerosa e enriquecedora, só foi possível em função de inúmeras colaborações. Agradeço, sensibilizada, a todos que discutiram comigo as propostas, aos que me ajudaram na pesquisa dos originais, àqueles que facilitaram o acesso aos textos e viabilizaram esta publicação.

Os principais conjuntos documentais sobre Waldisa Rússio Camargo Guarnieri estão preservados no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP) e no Centro de Documentação da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (Fesp/SP). Agradecemos aos seus dirigentes o apoio recebido e o acesso aos originais, em especial às professoras Ana Duarte Lana e Maria Angélica Faggin Pereira Leite, do IEB/USP, e ao professor Waltercio Zanvetton, da Fesp/SP. Nessas instituições, recebemos colaboração de diversos profissionais, mas gostaríamos de destacar os nomes de Elisabete Marin Ribas, do IEB/USP, e de Rosa Maria A. G. Beretta, da Fesp/SP, em nome das quais registramos os nossos agradecimentos a todos os outros técnicos.

Registro com profunda gratidão os meus agradecimentos à Leda Xavier Teles, irmã de Waldisa, pela sua enorme generosidade em autorizar a utilização dos textos preservados no IEB/USP e, em especial, por ter franqueado as fotos de sua família.

Este projeto contou com diversas colaborações para a pesquisa, localização e identificação dos textos originais que muito contribuíram para que pudéssemos contar com um amplo cenário para a seleção. Agradeço a Alda Ribeiro, Caroline Grassi Menezes, Francisca Figols e Kátia Felipini Neves. Externo ainda os meus agradecimentos ao professor Albérico Queiroz, que autorizou a inserção neste livro de texto já publicado pelo Museu de Arqueologia de Xingó, da Universidade Federal de Sergipe (UFS).¹⁴

Com Natália Sarkis partilhei um grande trabalho em função da preparação dos originais e da identificação dos principais autores utilizados por Waldisa.¹⁵ Essa jovem estudante ajudou a compreender as influências intelectuais que foram valorizadas pela museóloga e foi extremamente atenciosa ao longo de todo o percurso da realização desta obra. Agradeço muito o seu entusiasmo e cumplicidade.

Para os trabalhos de revisão editorial tive o privilégio de contar com o competente e rigoroso trabalho de Armando Olivetti, e, para o projeto gráfico, com a participação estimulante e dedicada de Claudio Filus. Estabelecemos uma interlocução muito vigorosa e agradável que permeou todas as atividades para a produção deste trabalho.

Sou grata à Diretoria do Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus (ICOM-Brasil), pela confiança depositada, especialmente a Carlos Roberto Ferreira Brandão e a Maria Ignez Mantovani Franco, pelo convite e apoio à proposta da publicação, e também à Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo por viabilizar este projeto e permitir a realização de um sonho há muito tempo acalentado. Cabe sublinhar a importância da parceria estabelecida entre o ICOM-Brasil e a Secretaria de Cultura para a realização deste projeto, pois Waldisa dedicou parte expressiva de sua energia profissional e intelectual a essas instituições, nas quais deixou lastro significativo.

Durante o período transcorrido em torno da concepção e desenvolvimento deste projeto editorial, fui estimulada muitas vezes pelos museólogos

14 Refiro-me ao texto de Maria Cristina Oliveira Bruno, Andrea Matos da Fonseca e Kátia Regina Felipini Neves, inserido no segundo volume.

15 Verificamos que a sua produção intelectual se valeu de influências de distintos campos de conhecimento. Podemos encontrar antropólogos (Antonio Augusto Arantes, Darcy Ribeiro, Eunice Ribeiro Durham, Néstor García Canclini e Oracy Nogueira), filósofos (Georg Lukács, Marilena Chauí, Pierre Bordieu e Umberto Eco), educadores (Jean Favière, Jean Piaget e Paulo Freire), além daqueles que têm uma produção mais direcionada às questões museológicas como Anna Gregorová, Georges Henri Rivière, Gustavo Barroso, Harold Osborne, Hughes de Varine-Bohan, Klaus Schreiner, Mathilde Béllaigue-Scalbert, Peter van Mensch e Vinos Sofka, entre outros.

e amigos Marcelo Mattos Araujo e Maria Inês Lopes Coutinho, que ampliaram e muito as minhas perspectivas e contribuíram com inúmeros aportes e incentivo constante. Com eles compartilho a autoria desta trajetória e, ao agradecer, registro as respectivas colaborações.

Por fim, sublinho a enorme satisfação que representou este desafio que entendi, desde o início, como uma rara oportunidade de homenagear alguém a quem tenho tanto a agradecer e com quem tanto aprendi. Entre muitos agradecimentos, registro um de forma muito singular. Em um momento muito difícil da minha vida, recebi de Waldisa uma mensagem muito especial, com estas palavras que remetem a Guimarães Rosa: “Cristina, as pessoas que nós amamos não morrem, pois ficam encantadas para sempre!”.

As suas próprias palavras têm ajudado a conviver com a sua ausência, e quando constato os vários caminhos que têm sido percorridos pela Museologia contemporânea entendo o que significa “ficam encantadas para sempre”. A força do seu legado ficou *encantada* para sempre.



Waldisa 1988, assinatura

Waldisa



Waldisa com o pai e o irmão Paulo, no Monumento da Independência – Museu Paulista (conhecido popularmente como Museu do Ipiranga) em São Paulo, c. 1945.



Formatura de Bacharel em Direito, na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco - São Paulo, em 1959.



Foto provavelmente da formatura do científico, oferecida à avó, em dezembro de 1950. *A vovó querida que compreende e anima os meus sonhos de juventude, oferece a Waldisa. SP - 12-50.*



Foto de formatura de Bacharel em Direito dedicada à mãe, em 10 de outubro de 1959. *Para mamãe com ternura e gratidão Waldisa. 10.10.59.*



Waldisa no Museu da Cedro e Cachoeira,
em Caetanópolis, Minas Gerais, 1986.



Waldisa no Museu de História Natural de Belo Horizonte,
Minas Gerais, 1989.

Instituto de Museologia de São Paulo FESP

WALDISA RÚSSIO C. GUARNIERI
DIRETORA

RUA SIMÕES PINTO, 102
TELEFONE. 241-4990

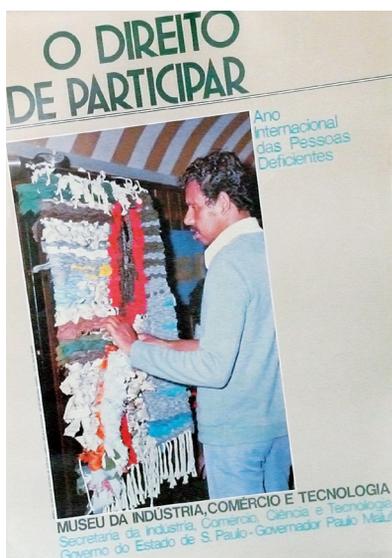
CEP 04356
SÃO PAULO



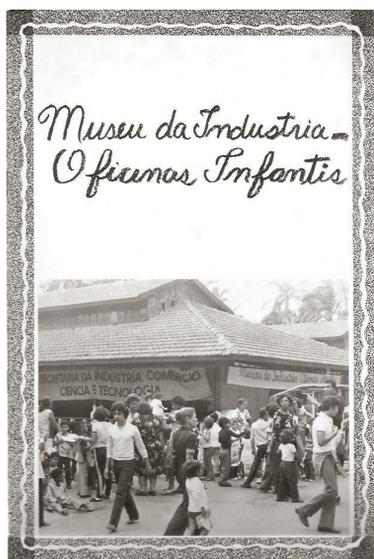
Rossine Camargo Guarnieri, Waldisa e Inês Coutinho, em São Paulo, 1983.



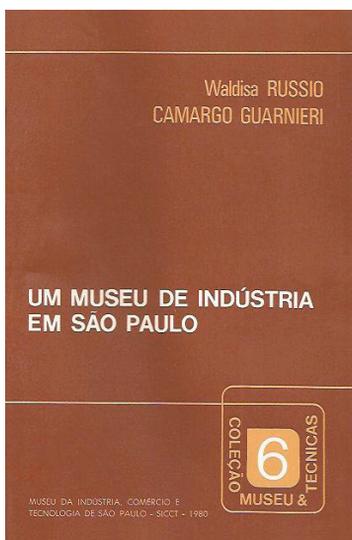
Turma de formandos, dezembro de 1983, em festa de confraternização. Da esquerda para a direita: Inês Coutinho, Marcelo Araujo, Rosa Esteves, Eugênia Saturni, Elisabeth Paro, Waldisa, Brigida Trombeta e Washington Simões.



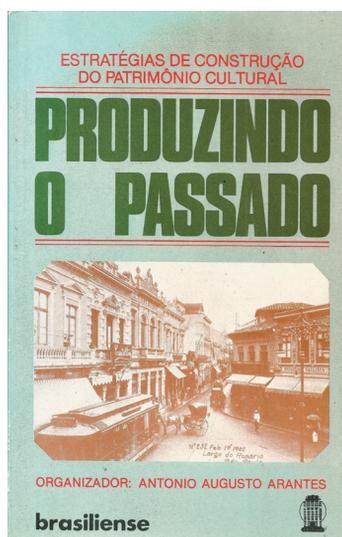
Cartaz da exposição voltada para os deficientes visuais, denominada *O Direito de Participar*, montada no SESC do Carmo, centro de São Paulo, 1981.



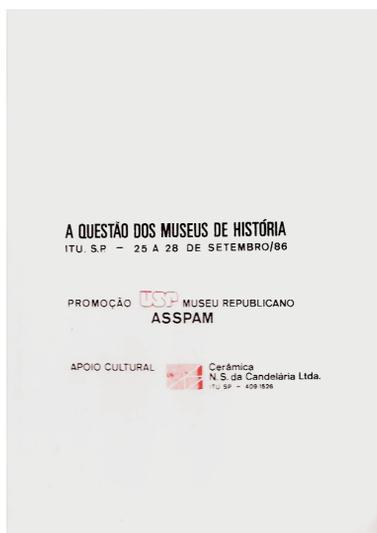
Publicação do Museu da Indústria. Exemplar dedicado às Oficinas Infantis realizadas no parque da Água Branca, 1981.



Publicação do Museu da Indústria. Exemplar número 6 da Coleção Museu & Técnicas, dedicada ao resumo da tese de Waldisa, 1980.



Capa de publicação realizada a partir de vários seminários sobre o tema preservação e patrimônio cultural, organizados pelo Condephaat, em São Paulo, 1984. Waldisa participou no seminário e na publicação, com texto previamente encaminhado sob o tema *Cultura, Patrimônio e Preservação*.



Capa da publicação relacionada ao Encontro realizado pela Asspam em 1986, em Itu, São Paulo, sob o tema *A questão dos Museus de História*. Waldisa participou do debate central com Ulpiano Bezerra de Meneses.

- Museu e educação continuada
- Museu e ação cultural
- Museu e grupos ~~socialmente~~ culturalmente diferenciados.
- Museu e deficiente físico
- Museu e criança
- Visão crítica da relação museu - escola
- Potencialidades (M. Gerais) estudos de caso.

↓
CURA = CONSTRUI

= MUSEOL

museologist

21

museólogo

curar

conservar

} prof.

Fiorini

univ

→ ética

O objeto

O homem

A relação homem / objeto

O cenário-museu

Teoria Museológica

e de Museologia

Conceito de Museu através dos tempos. (ictomada)

Conceito do ICOM (Estatutos)

Várias concepções teóricas: Gregorova, ^{Lemieux} Tsuruta,

↳ Stránsky, Schreiner. Russia

Parte 1

A aproximação com o universo dos museus
e a percepção sobre os seus compromissos públicos

Waldisa Rússio Camargo Guarnieri

1.1 Museu: uma organização em face das expectativas do mundo atual ¹

Waldisa Rússio

1974

1. Uma explicação necessária

1. Este *apanhado de ideias* não constitui uma monografia, um trabalho acabado, mas um *Anteprojeto* apenas.
2. Algumas ideias e conceitos esboçados não pretendem erigir-se em *teses*, e assim numa *proposição de problemas*, para que possam ser decantados e – até – reformulados, dependendo da contribuição dos participantes deste Seminário.
3. Provável e certamente, alguns conceitos, opiniões e eventuais conclusões aqui formulados ou delineados não constituem – nem pretendem ser – *soluções*, ou, pelo menos, *soluções inéditas*. Nem por isso, acredito, devam receber menor ênfase, pela conscientização que possam trazer das *necessidades de tais soluções*, ou das *necessidades impostas por tais soluções*.
- 3.1. A propósito, peço licença para citar um pensamento do prof. Mário Neme, recentemente falecido e ex-diretor – até o momento de sua morte – do Museu Paulista, pensamento este que, para mim, vem servindo de lição permanentemente. Diz ele:

Em matéria de museu, como ainda no concernente a numerosos ramos do conhecimento, nunca é demais insistir no óbvio, no evidente, no já sabido. Com efeito, nesta classe de fatos – óbvios, evidentes, já sabidos – inclui-se, com certeza a maior parte do que se pode ou se há de dizer acerca das atividades culturais do Museu.²

1 Texto publicado em *Seminários do Museu da Casa Brasileira (Solar Fábio Prado)*, Boletim n.1, fev. 1974, p.57-67. São Paulo: Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo do Governo do Estado de São Paulo. (Na época, Waldisa era diretora do serviço técnico do Museu da Casa Brasileira.)

2 NEME, Mário. “Utilização cultural de material de museu” – Separata do Tomo 18 dos *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, 1964.

- 3.2 Peça desculpas, portanto, por trazer à baila fatos e conceitos que, provavelmente, a maioria já conhece: o intuito deste Seminário é a procura, em conjunto, de conclusões, ou, pelo menos, da chegada à conscientização da sua necessidade ou das novas necessidades impostas pelas conclusões a que chegarmos.

2. Metodologia

O caminho seguido foi este:

1. *Momentos fundamentais da evolução do Museu no Mundo Ocidental*

(Abstive-me aqui, por deficiência de informação, de quaisquer considerações sobre o Mundo Oriental, cuja contribuição à chamada cultura ocidental é mais do que patente. Igualmente, deixei de discutir a problemática de uma só cultura, do homem universal, ou da dicotomia “cultura oriental, cultura ocidental”, porque, no caso, me levaria – e nos levaria – a uma especulação irrelevante para os objetivos deste trabalho.)

2. *Museus brasileiros e sua caracterização*

- a) fiz um rápido apanhado sobre o *surgimento dos primeiros museus*, abstando-me de analisar a história de cada um, mas procurando uma avaliação crítica;
- b) *os diferentes tipos de museu e a resposta que oferecem às indagações dos diversos públicos*: o museu eclético, o museu especializado, o museu regional, o museu municipal, o museu universitário, o museu escolar (dito histórico-pedagógico);
- c) *o problema da organização burocrática dos museus*. Tentativas de racionalização para as múltiplas respostas necessárias às inquietações do mundo atual. Que é o mundo atual?;
- d) *o museu brasileiro e suas respostas às indagações de um país de profundas diferenças regionais, em vias de desenvolvimento, num mundo em mudança*.

3. Exposição do tema

I. Os momentos fundamentais da evolução do Museu no mundo ocidental

A meu ver, embora vários sejam os momentos na evolução dos Museus no mundo ocidental, há quatro mais significativos e característicos em sociedades também diferentes e em momentos históricos também diversos.

1.

Excluí, propositadamente, desses momentos, aquele em que surge o *Museion* grego (templo das musas) e o *Museum* latino (sala de trabalho de artistas e cientistas), por entendê-los significativos numa evolução *semântica*, mas não necessariamente no amadurecimento do conceito filosófico, sociológico e museológico.³

2.

O primeiro momento é, pois, aquele em que o *Museu* surge com uma pretensão universalista, procurando retratar e sintetizar o universo ao redor. O museu de Alexandria, protótipo desse momento (e do qual, infelizmente, pouca notícia nos ficou a não ser quanto à sua Biblioteca), localizava-se no Palácio de Ptolomeu I do Egito e a sua filosofia museológica – se é que assim podemos designá-la – é, provavelmente, uma resultante da filosofia de Pitágoras, Platão e Aristóteles: uma tentativa de cosmovisão e formulação de verdades universais. O chamado “Museu de Alexandria” reunia poetas e cientistas que aí pesquisavam, viviam e davam aulas, embora não tivessem a obrigação de lecionar.⁴

Contrariando em parte a conclusão de Henry Allen Moe (traduzido pela pesquisadora Daisy Ribeiro de Moraes Barros) a respeito desse Museu, que ele considera “primordialmente um centro de pesquisa” e “periféricamente, um centro de ensino”, pode-se concluir que o Museu de Alexandria, reflexo de uma filosofia universalista, revelou as seguintes características:

- a) estreita união entre museu, arquivo histórico e biblioteca (o que prova, talvez, que é bem antiga a nossa tendência “livresca” de cultura);

3 BARROSO, Gustavo. *Introdução à Técnica de Museus*, v.I, cap. I. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Saúde, 1951.

4 MOE, Henry Allen. “Obrigações e parte dos museus como fonte do conhecimento”. In: *Museums and Education*, Washington (DC): Smithsonian Institution Press, 1968, tradução da pesquisadora Daisy Ribeiro de Moraes Barros; BARROSO, op. cit.

- b) tentativa de dar ao museu (como o entendiam) uma cosmovisão, da qual ele seria o reflexo;
- c) caracterização do Museu (como o entendiam) como centro de pesquisa;
- d) primeira caracterização, de que se tem notícia, do Museu como centro de convívio intelectual, restrito, todavia, à *intelligentsia* da época;
- e) germe provável e talvez empírico da “universidade” e, talvez, do “*campus* universitário”.

(E aqui, me parece caber um comentário: embora museus, arquivos e bibliotecas tenham se dissociado organizacionalmente em razão da especificidade de suas funções, permanecem comuns aos três os problemas que lhes dizem respeito.)

3.

O segundo momento de evolução dos museus surge na abertura do pensamento renascentista, que descobre a perspectiva, considerada esta uma simples decorrência do *Antropocentrismo*. Sob estes prismas e sob o mecenatismo dos Medici, surge, em Florença o protótipo desse momento, a Galeria Uffizi, a primeira com nítidas preocupações culturais, buscando um acervo representativo, pioneira do diálogo entre o homem e a arte através de suas galerias abertas ao povo.⁵

Note-se que a coleção se liga a algo denominado “Galeria” e não “Museu”, pois, como observa René Huyghe (citando como fonte a Enciclopédia Britânica), desde a destruição do Museu da Alexandria, a palavra permaneceu praticamente proscrita.⁶

Da lição da Galeria Uffizi, extraí as seguintes características:

- a) Primeiros sintomas de constituição de um acervo *seletivo e representativo*.
- b) Clara concepção do diálogo entre o Homem e a Arte, manifestação do seu espírito.
- c) Tentativa de uma abertura mais “popular” (dentro dos limites da época, é claro), através de galerias “abertas a todos”.

5 BECHERUCCI, Luisa (Diretora da Galeria Uffizi). Introdução. In: *Uffizi - Florença*, da Enciclopédia dos Museus - Ed. Mondadori. Ed. brasileira: São Paulo: Melhoramentos, 1968.

6 HUYGHE, René. Prefácio. In: *Louvre - Paris*, da Enciclopédia dos Museus - Ed. Mondadori. Ed. brasileira: São Paulo: Melhoramentos, 1968.

4.

No terceiro momento, sob as luzes do Enciclopedismo, na segunda metade do século XVIII, surge o Louvre, sem dúvida o mais rico museu do mundo. Aparece já com o nome de Museu, reabilitando, assim, o termo, banido desde o infortúnio de Alexandria. Em 1749, o Louvre passou a manter *uma galeria pública*, embora em caráter provisório, a primeira surgida na França.

Sob o clima de Iluminismo, foi dos primeiros órgãos a despertarem o interesse sobre Organização de Museu, existindo, inclusive, na *Encyclopédie* (1765), um estudo de Diderot a respeito (sobre “um programa racional de organização do Louvre”).⁷

5.

A fase que se sucede é a da Revolução Romântica, trazendo, em suas últimas consequências, as novas contribuições do Nacionalismo e do Regionalismo, à frente do Universalismo, que passa a segundo plano.

Sob o Romantismo, que introduz o interesse pelo “exótico”, pelo Oriente e pelo culto do passado, surgem as primeiras coleções arqueológicas que, posteriormente, viriam a se transformar em Museus abertos ao público. Todavia, a coleta de objetos arqueológicos constitui o primeiro sintoma de preocupação com a preservação de objetos que não fossem *exclusivamente* artísticos.

Esse impulso estético, romântico e emocional, vai-se transformando aos poucos, em consequência do pensamento da época que sucede ao Romantismo, numa atitude racional e científica.

Surgem os primeiros museus antropológicos.

É, sem dúvida, após a grande revolução romântica que surgem os museus de caráter *nacional* e *regional* e, aos poucos, *pari passu* com eles, a ideia dos *museus comunitários* e *especializados* (incluindo nestes as coleções arqueológicas e antropológicas).

São instalados, então, com essa inspiração, inúmeros museus europeus e, principalmente, norte-americanos, as casas de homens ilustres transformadas em museus etc.

⁷ Ibidem.

As principais características desses museus são as seguintes:

- a) constituem um *acervo nacional*, mesmo quando se trata de museus ecléticos;
- b) constituem recintos *abertos* ao público;
- c) o *eclétismo* de alguns museus não pretende atingir o universalismo;
- d) a *seletividade* da coleção é mais importante do que a sua simples expressão numérica.

6.

É provável que o instante atual, de preocupação com o papel educativo dos museus e com a sua racionalidade organizacional, venha a constituir mais um momento no seu processo evolutivo.

II. Os museus brasileiros e sua caracterização

A maioria dos museus brasileiros surgem com, ou após, a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Sphan (atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan), em 1937, o que não equivale a dizer que anteriormente a ele inexistissem museus.

Na realidade, são anteriores ao Sphan, entre outros, o Jardim Botânico do Rio de Janeiro (1808), a Biblioteca Nacional (1810), o Arquivo Nacional (1810), o Museu Nacional (antigo Museu Real, o primeiro no Brasil criado com essa denominação, em 6 de junho de 1818), o Museu Paulista (1881), o Museu do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia (1894) e o Museu Histórico Nacional (1922), este último criado ainda sob o impacto nacionalista e mantendo a primeira escola de Museologia da América do Sul.⁸

A espíritos lúcidos e antecipadores como os de Mário de Andrade, Rodrigo Mello Franco de Andrade, Clado Ribeiro Lessa, Mariano Filho e Lúcio Costa, devemos esse esforço construtor, cujas repercussões ainda hoje perduram e tornam, por isso mesmo, difícil e sempre mesquinha a avaliação de seus méritos.

8 ALMEIDA, Fernanda de Camargo e. *Guia dos Museus do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Expressão e Cultura, 1972.

Todavia, o Sphan, surgido em pleno Estado Novo, num período de excessiva centralização do poder, ressentiu-se disso em sua estrutura administrativa, o mesmo sucedendo com museus, arquivos e bibliotecas. Pela dificuldade de reformulação dos órgãos burocráticos, alguns desses defeitos perduram até hoje e, entre eles, podemos citar:

- a) a excessiva dependência dos Museus ao Sphan (hoje Iphan), cerceando a autonomia dos primeiros e sobrecarregando inutilmente o segundo;
- b) escassez e inflexibilidade de orçamentos e finanças (dotações e verbas);
- c) impossibilidade (que agora está sendo reestudada) de museus federais possuírem receitas e fundos próprios;
- d) organização burocrática exclusivamente em função das áreas museológicas específicas em que se pode dividir o acervo, sem a necessária adequação de outros serviços técnicos, técnico-auxiliares e de infraestrutura.
- e) apesar de todos os esforços do Iphan, ele possui uma série de museus e não um sistema museológico.

Após esse inegável impulso, outros museus foram se criando, inclusive os de iniciativa particular: os Museus da Tijuca e da Chácara do Céu, da Fundação Raimundo Castro Maya, o Museu de Arte de São Paulo, a Fundação Museu Costa Pinto, na Bahia, por exemplo.

A partir de 1970, o governo do estado de São Paulo reavivou a problemática dos museus, chamando a si o encargo de criar organismos especializados (o Museu de Arte Sacra, o Museu da Casa Brasileira e o Museu da Imagem e do Som), além de projetar a reformulação administrativa e a atualização da Pinacoteca do Estado (recentemente reaberta ao público, dentro das mais modernas técnicas de Museologia e de Comunicação Visual) e transformar o Palácio Boa Vista, em Campos do Jordão, em centro de convívio cultural.

Todavia, mesmo com esse louvável esforço, não se chegou, ainda, em São Paulo, como no resto do Brasil, a constituir um sistema museológico.

III. Os diferentes tipos de Museu e as respostas que oferecem às indagações dos diversos públicos

Museus metropolitanos

Cada tipo de museu apresenta uma diferente resposta aos seus visitantes. “Nenhum museu é total”, como observa Hughes de Varine-Bohan, diretor do ICOM,⁹ e, portanto, nenhum museu pode pretender ser universal. Mesmo o *museu eclético*, que abarca vários campos do conhecimento, sofre limitações. Já em 1938, o sociólogo norte-americano Lewis Mumford,¹⁰ estudando o problema de cidades, regiões e metrópoles analisando, dentro desse contexto, “A missão do Museu”, afirmava:

A cultura enciclopédica da metrópole procura conservar e exibir tudo; confunde aquisição com apreciação, conhecimento de nomes e episódios com emoção estética, e imitação mecânica com intercurso cultural.

Uma cultura dessa ordem transforma o museu numa segunda metrópole; tal como a grande cidade, só tem em vista a grandeza, resultando em congestionamento sem sentido e atordoamento intelectual. Pelas meras leis do acaso, algo de valor deve acumular-se entre os escombros, por força de suas dimensões. Mas, nos museus que crescem com base numa cultura regional equilibrada, não num padrão aquisitivo de vida, cada geração teria possibilidade de assumir o controle seletivo do passado.

Museu eclético e museu regional

Portanto, e cada vez mais, o museu eclético tende a se confundir com o regional, abrangendo vários campos do conhecimento humano em função de uma *paisagem* específica: a região e sua realidade geográfica, econômica, antropológica, ecológica etc.

Museu especializado

O museu especializado é uma tendência atual, caracterizada pelo aprofundamento que possibilita de documentação e pesquisa, dentro de estruturas administrativas mais econômicas, flexíveis e racionais (Museu do Ouro, Museu da Inconfidência, do Arraial, da Casa Brasileira etc.).

Museu universitário

O museu universitário, por sua própria natureza, é complementar da atividade de estudo e ensino chamados superiores. É, ainda, em nosso meio, um órgão de pesquisa e, infelizmente, pelo caráter ainda elitista de nossas universidades, fechado quase que totalmente à comunidade.

9 VARINE-BOHAN, Hugues de. Prefácio. In: *Guia dos Museus do Brasil*, cit. (citação nº 7).

10 MUMFORD, Lewis. *A cultura das cidades*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961. Capítulo: “A cidade e a região - A missão do museu”.

Museu municipal

O museu municipal é um centro da história cívica local que pode se enriquecer com a documentação de aspectos peculiares à cidade (indústria caseira, folclore, economia municipal, vultos históricos locais etc.). Deveria ser incrementada a sua criação, como o mais estimulante elemento documental da vida comunitária, ao mesmo tempo em que funciona como agente vivificador da própria comunidade.

Museu escolar

O museu escolar, entre nós quase sempre chamado de “histórico-pedagógico”, deve ser o complemento dinâmico do ensino formal nas escolas de 1º e 2º grau, ou do ensino integrado. Pela sua própria natureza, não tem condições de se arvorar em museu municipal.¹¹

Cada tipo de museu oferece uma resposta diferente ao público em geral, e ao pesquisador em particular, pois, segundo Varine-Bohan,

O museu é o espelho onde o homem se reconhece no meio da natureza que ele formou e transformou, no seio da comunidade social ... Nenhum museu é total. O homem deve procurar encontrar-se em todos, reconstituir pacientemente sua própria natureza e sua própria cultura partindo de objetos, de espécimes, de obras de arte de todas as origens, a fim de prosseguir com continuidade e tenacidade sua obra criadora.¹²

IV. O problema da organização burocrática dos museus. Tentativas de resposta ao mundo atual. Que é o mundo atual?

O grande mal da organização burocrática dos museus, em quase todos os países do mundo ocidental, é que ela se voltou para uma única atividade do museu: a exposição.

Embora seja essa a parte mais característica do Museu, a negligência a outras atividades técnicas (educacionais e de divulgação, por exemplo) e de infraestrutura acarretou um colapso nos trabalhos de tais organismos. Além disso, a excessiva especialização sem um alentador intercâmbio de informações, embora possa ter enriquecido a pesquisa, dificultou uma maior abertura do museu para o público em geral: o museu estratificou-se; tornou-se a negação da vida, a ponto de transformar-se, pejorativamente, em sinônimo de mausoléu.

¹¹ NEME, op. cit.

¹² VARINE-BOHAN, op. cit.

No mundo inteiro, há uma preocupação com a remodelação dos museus, quanto aos seus propósitos, filosofia, modos de comunicação e estrutura.

O Conselho Internacional de Museus, da Unesco, vem há anos realizando congressos específicos sobre a matéria. Em nossa Biblioteca, há inúmeras obras registrando eventos dessa natureza.¹³

Parece-me que o ponto nodal de todas as discussões é um só: se a educação é um processo contínuo de humanização, como utilizar o museu dentro desse processo?

Como ensinar a criança, o adulto, o cientista e o iletrado a lerem na peça exposta o momento histórico, social, artístico e humanístico que *ela representa e ela é?*

Como utilizar o museu dentro de um turismo de nível mais alto e de características culturais? Como inseri-lo nos programas de lazer?

Que profissionais devem ser recrutados? Que unidades administrativas são necessárias para lhes possibilitar um desempenho eficiente? Que atividades devem ser desenvolvidas e em que escala de prioridades?

O mundo atual é um mundo em transição, onde estruturas antigas esboroam; onde padrões estéticos e morais são sacudidos violentamente; onde desigualdades de desenvolvimento tornam equívoco o diálogo entre as nações; onde o homem luta para transformar a máquina novamente em sua auxiliar, libertando-se do seu jugo; onde o homem foge da metrópole e das formas anti-humanas de vida que ele mesmo engendrou; onde o conhecimento humano acumulado possibilita rápidas e incessantes progressos científicos que o próprio homem teme; onde os meios de comunicação transformam a terra numa aldeia global, sim, mas onde a comunicação é filtrada pela máquina estatal ou pela elite econômica que detém os meios de comunicação.

¹³ *Anais do Museu Histórico Nacional*, v.19, "Estágio de Museologia na França", de Maria Eliza Carrazzoni, atual diretora do MNBA; *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, v.IV, 1962: Segunda conferência de conservadores de museus, palácios, monumentos etc.; *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, v.V, n.1, 1964: "As reuniões dos conservadores de Museus" (Dr. João do Couto); *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, v.V, n.2, 1966: "Aspectos do problema museológico português" (Dr. João do Couto).

Cabe ao Museu restaurar o elo entre o passado e o presente, projetando a ponte para o futuro, através da preservação e da ênfase à manifestação do trabalho criador do homem, de sua inteligência e sensibilidade; cabe ao museu possibilitar a leitura não do símbolo, mas do elemento simbolizado, penetrando na raiz mesmo do Humanismo.

V. O museu brasileiro e suas respostas às indagações de um país com profundas diferenças regionais num mundo em mudança

Num país como o nosso, ainda em fase de crescimento, com profundas diferenças socioeconômicas regionais, situado num mundo em mudança, que respostas são esperadas dos nossos museus?

1. Em primeiro lugar, espera-se que os poderes públicos, conscientes do que representa a preservação da memória nacional e das nossas raízes culturais, sem as quais nenhum desenvolvimento se constrói, chamem a si a tarefa de organizar e manter museus, de modo a provocar uma efetiva mudança de mentalidade a fim de que particulares se inclinem mais decididamente a contribuir para a instituição e a manutenção de museus (*fundações de fato e de direito*).
2. Em segundo lugar, espera-se que os poderes públicos cogitem da formação de profissionais para os museus e de seu adestramento, e estabeleçam fórmulas de aperfeiçoamento e atualização. (Nesse passo, é necessário esclarecer que o museu atual exige: museólogos, restauradores, pedagogos, técnicos de documentação, comunicações e administração, gráficos, fotógrafos, artesãos, pessoal administrativo e auxiliar de gabarito.)
3. Em terceiro lugar, espera-se que os Estados chamem a si a tarefa de organizar e manter os museus especializados e regionais.
4. Que os municípios reivindiquem o dever e tenham o direito de organizar seus próprios museus, sempre que necessário com a assistência do Estado (técnica, de preferência; e financeira, quando possível).
5. Que os museus pedagógicos voltem ao núcleo escolar, do qual nunca deveriam ter saído.
6. Que os museus sejam, desde a instituição até o funcionamento, centros de vida e de convívio cultural.
7. Que possuam estruturas flexíveis e adequadas à multiplicidade de suas funções.

8. Que, dentro das peculiaridades locais e regionais, sejam centros de documentação, pesquisa e comunicação permanentemente abertos ao público.
9. Que esses museus se entrossem e se articulem num *Sistema* museológico racional e atuante, com sólidas estruturas de apoio mútuo e intercâmbio técnico e cultural.

Somente assim nossos museus serão instrumentos atuantes da educação permanente e humanizadora, libertadora do Homem.

Somente assim nossos museus contribuirão para a humanização dos processos de crescimento e desenvolvimento e do próprio processo evolutivo de nossa História, a serviço do Homem e de sua vida em sociedades humanas e humanizadas.

1.2 Algumas considerações sobre uma política cultural para o estado de São Paulo ¹

Waldisa Rússio

1976

Antes de desenvolver o tema que serve de título a este artigo, parece-me essencial tentar definir o que seja “política” cultural.

O termo “política”, embora seja aqui empregado muito mais como uma “consideração crítica da situação cultural do estado de São Paulo para traçar normas, fixar metas e elaborar planos de documentação, incentivo, difusão e divulgação da Cultura”, não perdeu de todo a sua conotação de “ciência do governo da *pólis*” (como definiria Aristóteles), ou “ciência do verdadeiro governo dos homens” (como queria Platão), pois, sem dúvida, se refere sempre àqueles que detêm e exercem o poder.

Portanto, uma política cultural só se desenvolve através dos poderes públicos, diretamente ou por delegação destes a outrem.

Ora, uma *consideração crítica* implica um *diagnóstico da situação* e uma *análise* da conjuntura, uma e outra dependentes, pois, de um conhecimento somente possível e viável mediante um sério e minucioso *levantamento de dados*.

No campo específico da Cultura, no estado de São Paulo, em que consiste esse *levantamento*?

Definição da situação

Note-se que o *limite geográfico*, espacial, regional, já está implícito na unidade político-administrativa: o estado de São Paulo, subdividido em regiões jurídico-administrativas.

1 Texto publicado em *Boletim do Museu da Casa Brasileira (Solar Fâbio Prado)*, ano III, n.3, 1976, p.23-32. São Paulo: Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo do Governo do Estado de São Paulo. (Este texto é parte de uma palestra feita nos Seminários Permanentes do Museu da Casa Brasileira, em 24 de maio de 1974. Dele foram eliminados, pela própria autora, vários trechos referentes a planejamento, notadamente os referentes a conceitos, considerados válidos para uma exposição oral, mais didática.)

Com relação aos *recursos*, o levantamento deverá compreender os recursos naturais ou artificiais locais (paisagens, monumentos, centros de convívio, teatros etc.), os recursos humanos, institucionais (leis e organizações) e financeiros empregados até o instante do levantamento.

Esta pesquisa deverá, ainda, indicar quais os problemas que impedem a plena utilização dos recursos mencionados.

Há, ainda, uma série de indagações válidas, tais como:

- Que grupos socioeconômicos usufruem os benefícios da atividade cultural? Que faixa etária?
- Que mudanças e persistências de comportamento se verificaram em relação às atividades culturais? Quando se deram? Quais as suas possíveis causas?
- Quais os grupos sociais identificados com o desenvolvimento das atividades culturais e quais as relações entre eles?
- Quais são os empreendedores locais do desenvolvimento cultural? Quais as suas *origens* sociais, recursos financeiros, idade, atitudes e preferências?

É evidente que estas perguntas se traduzirão de forma simples e acessível em questões mais específicas e “concretas”, tais como:

- Quantos teatros possui a cidade? Há clubes ou escolas (ou outras entidades – definir quais) dotadas de palcos? Quais as suas dimensões? (Altura *versus* largura *versus* profundidade.) Quem os construiu? (Dado interessante para se ter ideia dos recursos técnicos.) Quando? Quem os administra? (É ocioso dizer que as perguntas devem ser objetivas e em linguagem a mais usual e acessível, evitando “jargões” e tecnicismos desnecessários.)

E aqui se colocam dois problemas: quem é o destinatário dos questionários de levantamento? Quem usará a informação recebida, analisando-a?

Oficialmente, os destinatários devem ser os Conselhos Municipais de Cultura, onde existirem, ou as Prefeituras Municipais. Nada impede, entretanto, a remessa a clubes de serviço, por exemplo, onde os houver, colégios, associações de arte etc., para testar, inclusive, a exatidão e complementar as respostas.

A análise das informações cabe, sem dúvida, ao *administrador*, que deve, num primeiro passo, ser o *analista* e, num segundo, o *planejador*.

Um *Levantamento dos Bens e Atividades Culturais do Estado*, embora implique um elemento indispensável para constituir-se em base de qualquer Política de Cultura, poderá ser executado isoladamente por uma Secretaria da Cultura, ou por esta em projeto intersetorial com a Secretaria do Interior, ou ainda por Grupos Especiais de Planejamento, tal como o ainda existente Grupo Executivo da Reforma Administrativa (Gera), que, no período de 1968 a 1970, sob a orientação direta do então Secretário da Fazenda e Coordenador da Reforma Administrativa, Luís Arrobas Martins, tomou a si o encargo de alguns projetos pioneiros na área da Cultura.

Estabelecimento de metas

Realizado o levantamento, feita a análise de dados, o passo seguinte é aquele, muito bem definido pelo prof. John R. P. Friedmann em sua *Introdução ao planejamento democrático*. Diz ele: “O processo de estabelecimento de metas e da redução dessas metas a objetivos operacionais, alvos e programas, constitui parte inseparável do processo de planejamento, que considera as diferentes estratégias, e cujo produto final são mapas, planos e orçamentos”.

Paralelamente a esse planejamento, pode – e deve – o Administrador fazer uma rápida e precisa verificação dos planos e projetos isolados, de administrações e épocas anteriores, que tenham logrado sucesso e revelado eficiência: isso garante certa continuidade administrativa que prenuncia sempre a Política em alto nível e desencoraja qualquer veleidade de politicagem.

Ao mesmo tempo em que define os objetivos a atingir e faz o escalonamento das prioridades, o planejador deve sempre admitir a possibilidade das ações e dos fatos intervenientes não previstos: sua habilidade será tanto maior quanto maior for a sua capacidade de inseri-los satisfatoriamente no planejamento. Bom exemplo disso é o atendimento a solicitações de cidades do interior e a realização de algumas atividades especiais, que poderão vir a se tornar repetitivas e, até, vir a fazer parte de um *Calendário Cultural*.

O Calendário, previamente fixado e *largamente divulgado*, deve ser o “mínimo” programado e não instrumento de *estratificação e inércia dos órgãos de cultura*.

De qualquer forma, o planejamento deve sempre considerar a *fixação da área de ação do governo estadual no campo da Cultura*, tendo em vista a repartição de funções entre Estado, União e Município e, até, entidades particulares.

Fica, pois, claramente definido que *nenhuma Política Cultural*, por mais que nela interfira a política num sentido mais estrito (e até mais tacanho e menos nobre), *é possível sem planejamento*.

Ora, *planejar* implica “definir objetivos” (*planejar, stricto sensu*), “programar” (definir atividades), “projetar” (estimar os recursos necessários, sejam eles de trabalho – humanos e materiais –, institucionais ou financeiros) e “orçar”.

Ricos em definições sobre planejamento e suas diversas fases são os Decretos de números 48.030, de 30 de maio de 1967 (que aprovou normas sobre a proposta orçamentária para 1968 e introduziu o orçamento-programa), e 48.040, de 1º de junho de 1967 (que aprovou o Plano de Trabalho para a Reforma Administrativa do Serviço Público Estadual). É lamentável que, estando em plena vigência (o primeiro, o de nº 48.030/67, com algumas alterações), não estejam sendo utilizados com o mesmo entusiasmo e força com que o foram há bem poucos anos, proporcionando uma ação que, embora não isenta de senões, deu à Administração Pública uma vitalidade como raras vezes pudemos ver.

Definição de objetivos no campo da Cultura

Seria, ante o exposto, absurdo traçar um plano cultural para o estado de São Paulo sem um prévio levantamento das condições atuais e das reais necessidades e potencialidades. Repita-se que o levantamento de dados sobre a situação cultural do estado compreenderia a paisagem, os monumentos históricos, as sociedades culturais, locais para audições, concertos, conferências, espetáculos de dança e de teatro, galerias de arte, museus locais, festas tradicionais e grupos folclóricos, artesanato e artesãos, bibliotecas, arquivos, cineclubes etc.; caracterização dos seus

usuários de acordo com as “origens” sociais, faixa etária, escolaridade, situação econômico-financeira, grupo social a que pertence, comportamentos e eventuais mudanças etc.

Até o momento, tudo o que se “planejou” (?) para o estado foi sem uma indagação prévia dos recursos existentes e da “clientela” em potencial, além do nenhum apoio de divulgação. Daí a nenhuma repercussão de projetos, muitas vezes caros, que não atingem seus objetivos e dos quais, frequentemente, sequer se tem uma vaga notícia.

Todavia, mesmo sem este levantamento preliminar e indispensável à elaboração de um sério e honesto *Plano Estadual de Cultura*, algumas sugestões já se lhe podem ser oferecidas, em termos de lineamentos gerais, face à alguma vivência dos problemas de Cultura, assimilada pelos que trabalham nessa área.

Quais seriam, pois, os objetivos de uma Política Cultural?

Em termos muito genéricos e sem pretensão de abarcar todos os itens, nem explorá-los exaustivamente, devem ser lembradas as seguintes sugestões:

1. Documentação e atualização do levantamento cultural do Estado:

Parece-me ser já o tempo de se cogitar da criação de um *Centro de Informações Culturais, Computadorizadas*, que não só processaria o levantamento e sua constante atualização, como também manteria intercâmbio com os Municípios, a União, outros Estados e – por que não?! – com entidades e organizações estrangeiras e de caráter internacional (Unesco).

2. Arquivos, bibliotecas e museus

1. Criação de Bibliotecas Regionais e assistência técnica à criação de Bibliotecas Municipais, dotando-as, sempre que possível, dos melhores recursos da Ciência da Informação e da Reprografia, entre outros.

1.1 Celebração de convênios para a formação de pessoal especializado na preservação de documentos históricos, técnicas de conservação etc.

2. Transformação do atual Arquivo do Estado em unidade de documentação e pesquisa histórico-literária.
 - 2.1 Estímulo à criação de arquivos municipais no interior do Estado.
3. Revisão de todo o conjunto de Museus Oficinas do Estado, visando:
 - 3.1 O adequado equipamento e dinamização dos museus já existentes.
 - 3.2 A criação ou transformação de alguns museus municipais em Museus Regionais, sob a tutela e manutenção do Estado.
 - 3.3 A entrega, aos municípios que possam sustentá-los e dinamizá-los, dos museus chamados “históricos e pedagógicos” que constituam, realmente, museus *municipais*, aos quais o Estado deverá, entretanto, prestar *efetiva assistência técnica permanentemente*.
 - 3.4 A devolução à rede escolar e, portanto, à Secretaria da Educação dos museus chamados “históricos e pedagógicos” que se verifique constituírem museus *escolares*, ou seja, de mera complementação pedagógica ao ensino formal (aos quais, entretanto, poder-se-á prestar assistência técnica).
 - 3.5 A criação de um centro de estudos de Museologia e Administração Museológica que prestasse efetiva assistência aos museus existentes no Estado.
 - 3.6 A celebração de convênios com museus que se constituam em entidades particulares (fundações, associações), visando o estímulo às suas atividades.
 - 3.7 A *sistematização* (ainda inexistente) da chamada “rede” de museus do Estado.
 - 3.8 A manutenção de programas intersetoriais com a Secretaria da Educação e com as Universidades, com vistas à formação profissional de técnicos de nível médio e universitário para os museus (técnicos de museus ou auxiliares de museólogo, monitores, auxiliares de pesquisa etc.).

3. Patrimônio histórico

1. Reequipamento, reestruturação e dinamização dos órgãos estaduais incumbidos da defesa do patrimônio histórico, arqueológico, artístico e paisagístico do Estado, entrosando-os com as entidades congêneres da área federal e com as comissões ou departamentos

- municipais acaso existentes, de molde a resultar num programa conjunto de trabalho e ação eficiente, sem tolher – entretanto – a ação do órgão estadual, que deverá, inclusive, manter centros regionais.
2. Estímulo à criação, nos municípios, de comissões de defesa do patrimônio arqueológico, artístico e paisagístico, às quais o Estado prestará toda a assistência técnica e, quando necessária e possível, financeira.
 3. Manutenção de programas intersetoriais de trabalho com a Secretaria da Educação, visando estimular, inclusive através de bolsas (estudo, viagem, pesquisa), a formação, especialização e aperfeiçoamento de técnicos de níveis médio e universitário destinados aos serviços, bibliotecas, museus e organismos de defesa do patrimônio arqueológico, artístico, histórico e paisagístico.

4. Educação artística

Manutenção de programas intersetoriais de trabalho com a mesma Secretaria (da Educação), à qual deve pertencer a rede de estabelecimentos de ensino artístico, inclusive os de iniciação artística e o órgão incumbido da orientação pedagógica a tais estabelecimentos. Tais programas visariam, apenas, à colaboração na definição e execução de projetos específicos nessa área.

5. Pesquisa

1. Manutenção de contatos e programas de trabalho com organismos como a Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo (Fapesp), de modo a criar condições favoráveis à concessão de bolsas de estudos e pesquisas nos campos das artes e das ciências humanas. (A mesma atitude deverá ser adotada em relação a organismos, entidades – inclusive particulares – de outros estados e países, e até organismos internacionais; universidades e fundações culturais dentro do estado, de outros estados e países, com a Unesco e outros organismos.)
2. Manutenção de grupos permanentes para estudarem e fornecerem aos organismos do estado e da União sugestões no sentido de se manter uma política salarial compatível para os pesquisadores científicos, incluindo os de ciências humanas e artes.

6. Casas de Cultura, Teatros, salas e galerias de arte

Criação ou estímulo à construção de Casas de Cultura, Teatros (regionais e municipais), salas de concerto, auditórios, galerias de arte, centros de convívio cultural. Todas as unidades construídas com o auxílio ou participação do Estado darão prioridade aos programas oficiais.

7. Recursos humanos – formação e aperfeiçoamento

Eis um item que jamais será esgotado. O que se propõe como objetivo é o estímulo às vocações artísticas e à produção original de obras de arte através de bolsas de estudos, de aperfeiçoamento e de pesquisa; financiamento total ou parcial de edições, visando à formação e ao aperfeiçoamento de especialistas nas áreas das ciências – incluídas as *Humanas* – e da arte. Não se poderá, também, esquecer o intercâmbio cultural e técnico, os conlaves e certames, como formas das mais estimulantes para os fins aqui propostos.

8. Edição de textos

Textos raros e não encontrados, mormente os de valor cultural e pouco interesse comercial, além dos premiados em concursos oficiais, deverão ter prioridade nas edições oficiais, que deverão, por sua vez, ser aumentadas, melhoradas em qualidade, mais bem divulgadas e amplamente distribuídas (de acordo com a “antiga” [?] Lei de Amparo à Cultura).

9. Corpos estáveis

Promoção ou incentivo à criação de corpos estáveis permanentes de dança, teatro e música. (Este item depende, enormemente, do levantamento cultural, que definirá as regiões carentes e aquelas em condições de receberem prontamente a contribuição do Estado, exigindo, inclusive, uma definição do administrador quanto às prioridades de atuação.)

10. Atividades culturais

1. Promoção ou estímulo à promoção de espetáculos, conferências, audições, exposições, simpósios, conclaves e certames sobre artes, ciências humanas, patrimônio histórico, museologia, biblioteconomia e informática.
2. Realização de programas específicos de documentação, promoção e difusão cultural.
3. Promoção ou incentivo à criação de cinematecas, cineclubes, discotecas etc., ministrando cursos rápidos, promovendo concursos e financiando curtas-metragens e documentários.
4. Promoção de festivais de música, dança, teatro e cinema, salões de arte, ciclos de palestras, seminários e simpósios, sempre como coroamento de atividades preexistentes em cidades e regiões e para as quais o Estado tenha influído decisivamente com o seu estímulo e amparo. (Os festivais realizados aleatoriamente são um luxo com cujo ônus o Estado não pode e não deve arcar.)
5. Amparo às manifestações folclóricas e ao artesanato.
 - 5.1 Manutenção, sempre que aconselhável, de centros de tradição popular.
 - 5.2 Documentação e registro, sob todas as formas, das técnicas populares e domésticas de arte e indústria.
6. Documentação, promoção e difusão das artes expressivas (incluindo a popular) e da atividade circense, das ciências humanas, do rádio, da televisão e do jornal (como formas e meios de comunicação cultural).

(É preciso que se diga que, do item 6º ao 10º e em seus subitens, atualizei e modifiquei em parte itens já constantes do texto da Lei Complementar nº 10.294, de 3 de dezembro de 1968, sobre o amparo à Cultura, primeira tentativa de uma fixação de metas para “política do Estado no amparo à cultura”, cujo anteprojeto tive a satisfação de elaborar.)

11. Elaboração de um Calendário Cultural, amplamente divulgado e constituindo um “mínimo” de produção e não um elemento estratificante e fossilizante das atividades culturais.
12. Edição de boletins, revistas e anuários de Cultura.

13. Atendimento a solicitações de prefeituras e entidades culturais do interior para a realização de projetos especiais ou programações esporádicas, usando, sempre que possível, a fórmula de participação conjunta, por si só mais estimulante e produtiva.
14. Sistematização das atividades culturais no interior do estado, obedecendo, inclusive, aos critérios da regionalização administrativa, revitalizando todos os órgãos incumbidos da preservação artística, histórica e cultural, assim como da difusão e divulgação, sem o que qualquer levantamento ou tentativa de planejamento cairá no vazio.

Organização jurídica e administrativa – normas de trabalho

Para que esses objetivos básicos sejam alcançados, será imprescindível uma revisão no campo funcional, o que, concretamente, significa colocar um divisor entre as áreas de Cultura, de um lado, e de Esportes e Turismo, de outro. Isso equivale a um sério trabalho de elaboração de novas reformas administrativas, novas leis e novas rotinas de trabalho nesses dois campos.

Recursos humanos

Quanto aos recursos humanos, compreendidos como *recursos de trabalho*, cabe uma apreciação especial. De nada valerão mudanças estruturais, implantação de rotinas flexíveis de trabalho, se o *elemento humano colocado à disposição dos organismos culturais* for impermeável às novas técnicas, inclusive às de Administração.

É preciso que não se esqueça o requisito mínimo da formação profissional compatível com o exercício do cargo ou função; mas é também indispensável imprimir uma mentalidade e exigir mudanças radicais de atitude. Chega do antontem, do *meio-talento*, da *meia-cultura*, do *meio-termo*, da *meia-cara*, da *meia-sola*, do *meio-meio*, do *meio-tudo*!

Chega de política do adiamento constante de soluções, do adiamento de decisões, do amanhã-eterno na Administração, chega do “homem cordial”, amorfo, améxico, que deixa tudo para amanhã porque espera que os conflitos e tensões se resolvam por si.

Como afirma o prof. Guerreiro Ramos (em sua *Administração e estratégia do desenvolvimento*), o homem cordial brasileiro

não é uma abstração teórica: é um componente ativo operando no meio social. É um produto social característico. E a burocracia, mais do que outros setores da organização social, está marcada pela sua presença e atuação. O homem cordial brasileiro não procura apenas deixar para amanhã as resoluções que deve tomar; ele descaracteriza o que existe de mais típico na burocracia, pois não age segundo os padrões racionais inerentes à burocratização. Conforme as palavras de Sérgio Buarque de Holanda, nele “permanece, ativa e fecunda, a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal”.

O de que carecem os organismos culturais é de chefias e direções capazes de se adaptar à racionalidade administrativa, mas sem receio de tomar decisões, de assumir atitudes, de pensar o futuro e o presente, de conhecer a sua organização, o seu país e o seu mundo.

Como diz Pierre Furter, em *Educação e vida*: “O homem não é um mero espectador que olha através da janela de sua casa uma evolução que se faria mesmo sem ele, mas torna-se o mediador de um processo, no qual a criação se apresenta no fim e não na origem das coisas”.²

Assim, de um lado, podemos afastar o perigo de cair numa visão espetacular, em que o homem se perde no vazio de um espaço cada vez mais banal. De outro lado, a descoberta da pluridimensionalidade das perspectivas provocadas pela diversidade dos tempos e dos ritmos de desenvolvimento implicará escolha, opções que engajam, ou, ao menos, obrigam o homem a se empenhar imediata e diretamente na descoberta do mundo. Enfim, tomar-se-á consciência de que essa abertura para o futuro já estava implícita na realidade imediata, sob a forma dos possíveis, que só esperavam a intervenção humana para se concretizarem. Assim, abrir-se-ão as “perspectivas infinitas que se oferecem neste universo que, ao mesmo tempo, nos limita e nos chama à ação. O que não é fugir para frente, nem cair em ilusões. E tampouco nos resguardar, fechando-nos numa região, para escapar às verdadeiras dimensões do universo”.³

É preciso que o administrador de Cultura não tenha receio de assumir, enquanto planejador, o raciocínio utópico, como o define Friedmann:

2 FURTER, Pierre. *Educação e vida*. 5.ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 1973.

3 *Ibidem*.

Que é o pensamento utópico? ... Nem são sonhos de ópio, nem significam “ouvir estrelas” numa terra que não existe ... O pensamento utópico a que nos referimos é sempre *deste mundo*: radical na concepção, amplo na visão, realista na execução, e apoiado nas realidades mais profundas da vida.

...

Toda utopia autêntica tem em vista um futuro remoto: a felicidade do amanhã não é uma utopia. As soluções de fôlego curto e improvisadas não têm lugar no pensamento utópico ... É, entretanto, a esperança de realizar uma utopia no futuro que alimenta a ação do presente. Esta função das utopias é importante: se não inspirarem cada ação no presente, elas permanecerão uma ociosa imaginação de poucos homens ... O verdadeiro pensador utópico prende-se não somente a uma bonita visão do futuro, mas também aos meios de realizá-la ... As utopias devem ser apoiadas na vida ... Uma utopia apoiada na vida é a que realça o que há de melhor no homem, que liberta suas energias da escravidão, da injustiça, da intemperança, da desumanidade e da fome. Ela se centraliza no homem como seu valor final, como o construtor do seu próprio destino ... As utopias são produtos da Razão, e as Grandes Utopias representam, por isso mesmo, os principais impulsos da História. Na verdade, pode-se dizer que elas significam o progresso da Razão na História. Todas as coisas, aliás, são unicamente um aperfeiçoamento e consolidação das primeiras ideias. Cada Utopia necessita de um profeta e de uma visão. Esta é, então, gradualmente transformada pelos filósofos na Grande Utopia que, ao penetrar na História como uma força efetiva, marca, em geral, o fim de uma era de decadência ... A Utopia finalmente institucionaliza-se e fornece as bases para uma nova administração...⁴

Enfim, o problema está lançado. Utopia ou não, termino aqui minha aventura afoita: é possível que esta tentativa de colaboração – que, aliás, é muito mais um desabafo – se transforme em canto de cisne. Não importa. O que importa é viver sob o lema magnífico de Fernando Pessoa: “navegar é preciso”, navegar principalmente por mares nunca dantes navegados... É preciso rasgar horizontes... ampliar o mundo...

E perdoem-me, mas não me resigno, nem me resignarei jamais, em assumir o papel abominável que Mário de Andrade tão bem definia como de “espião da Vida”...

4 FRIEDMANN, John R. P. *Introdução ao planejamento democrático*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1959. Grifos nossos.

1.3 Museu, para quê? (A necessidade da arte) ¹

Waldisa Rússio
s.d.

Um dos objetivos principais dos Seminários do Museu da Casa Brasileira é a criação de um espírito receptivo à crítica. Esse espírito se, de um lado, gera um sentimento de modéstia – que a equipe do Museu considera imprescindível à mentalidade científica –, de outro, cria uma atitude de expectativa, mais por parte do orador do que dos demais participantes: é que o orador se permite lançar dúvidas e problemas e espera resolvê-los, em grande parte, com a contribuição dos presentes. É exatamente o que sucede hoje.

O tema deste dia é o resultado de uma série de indagações que me ocorreram após a leitura de um capítulo (“A função da Arte”) do livro *A necessidade da Arte*, do notável austríaco Ernst Fischer, obra madura dos 60 anos de um sociólogo e crítico que já fora, inclusive, ministro da Educação de seu país.

Fischer parte da análise do papel da Arte em nosso tempo: um papel que ele considera *dúbio*: arte necessária, sem dúvida, mas de uma necessidade mal definida.

A arte, diz ele, não é apenas um *substituto da vida*, mas algo essencial ao Homem:

- 1º) porque o Homem anseia por ser um *ente total*, atingindo a *plenitude*, na busca de um mundo que tenha *significação*;
- 2º) porque o Homem aspira por tornar *social* a sua individualidade.

A Arte é o meio indispensável para essa união do indivíduo com o todo e reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiência e ideias.

Estudando-lhe a história, é possível verificar que a Arte teve uma função inicial, que se transformou ao longo do tempo. No início, foi magia

¹ Acervo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).

(misto de religião, ciência e arte *stricto sensu*). Esse papel mágico, à medida que as sociedades se tornavam mais complexas, foi se transformando em clarificador das re-relações sociais. A arte-magia ou arte-impulso-para-a-renovação predominam de acordo com o momento social, com o estágio alcançado pela sociedade.

Embora a *razão de ser* da arte nunca permaneça a mesma e mudem as situações em que ela emerge, existe nela algo que exprime uma verdade permanente. Assim, o importante é distinguir na Arte historicamente condicionada um *momento de humanidade*, e saber que o poder da Arte se sobrepõe ao próprio momento histórico.

Enfim, conclui Fisher, a Arte não é “uma mera descrição clínica” do real: sua função concerne ao Homem Total. Ela é necessária para que o homem conheça o mundo – e, até, para que ela o modifique –, e é necessária pela magia que lhe é inerente.

Sugerida pelas formulações e conclusões do mestre austríaco, ocorreu-me, de início, tentar o estudo – ainda que breve – da evolução histórica não só da Arte, mas do seu *conceito*. Esse estudo, embora útil e até necessário aos propósitos deste trabalho, seria impossível dentro de tempo tão limitado; por isso, vejo-me compelida à tentativa de definir apenas alguns momentos fundamentais, ou especiais, dentro dessa evolução.

É preciso um longo e sofrido trajeto de sua História para que o Homem ultrapassasse o momento em que, num esforço inédito, estendeu o braço e, usando a mão e todos os seus dedos – inclusive o polegar, então descoberto como oponível aos demais – colheu o fruto. Foi grande o esforço para o degrau seguinte: o movimento leve e grácil do risco e do desenho, a sutileza da talha e da escultura. Foi preciso um enorme avanço na evolução antropológica: o macaco ereto que apanhara o fruto transformou-se num ser inteligente, consciente do seu meio, de si mesmo e dos outros, fluente, flexível, original, persistente, inconformado e (pelo menos um pouco) autoconfiante,² em resumo “um criativo”.

Surgem, então, ainda na Idade Paleolítica, os desenhos de mãos (como os encontrados nas grutas de Gargas), as inscrições rupestres, os bisões (encontrados em Altamira), os touros e os cervos (em Lascaux).

2 Cf. KNELLER, George. *Arte e ciência da criatividade*.

Todavia, as mais antigas manifestações dessa Idade, segundo Gina Pischel,³ são as escultóricas: além de arpões e anéis, de sílex ou de osso, “com traços decorativos ou sinais simbólicos”, surgem formas que poderíamos chamar de “estatuetas”, possuidoras “de evidentes caracteres femininos”, talhadas em marfim ou esteatita, são as chamadas “Vênus de Laussel”, “de Willendorf”, “de Panaro” (Vênus de Savignano).

Os estudiosos, como Arnold Hauser, Harold Osborne e, até mesmo Georg Lukács, veem, nessa forma de arte, uma preocupação muito mais mágico-religiosa do que estética propriamente dita, embora o *conteúdo* estético possa estar presente.

É que o Homem primitivo – justificam esses autores – acredita que o ato que ele realiza ao desenhar touros, bisões ou cervos, torna possível o seu domínio e a sua posse sobre o ato pictórico, é o ritual mágico que significa a apreensão, a caça, do animal desejado. Da mesma forma, as esculturas nessa época estão impregnadas pelas ideias de fecundidade e procriação.

A meu ver – digo-o modestamente – sequer seriam necessárias tais correlações: o universo que circunda o homem primitivo é todo ele mágico e onipotente: por isso, o homem há de voltar totalmente para as ideias de preservação e continuidade da espécie, preocupando-se demais com o seu sustento; o que o impele a criar tais formas de arte é a observação do seu mundo e a manifestação de algumas forças que ele já aprendeu a dominar: ele já subjuga os animais (bisões, cervos, touros)...

Talvez o Artista dessa época seja apenas o caçador e, provavelmente, “nenhuma consideração maior” receba “dos seus semelhantes”.

Consequentemente, o Homem do Paleolítico fazia Arte, mas não tinha ainda condições de apreciá-la, e isto porque (para usar a terminologia de Lukács) o seu impulso ou reflexo estético se encontra fundido no impulso ou reflexo científico, o qual, por sua vez, não se desprende do mágico.

Hauser, citando Hoernes Menghin, lembra a divisão do trabalho artístico em que cabem ao Homem as “tarefas da Arte sepulcral e da escultura dos ídolos, assim como a execução das danças rituais”, sobretudo “se ele é mágico ou sacerdote”; cabe à Mulher “a arte profana, relegada à categoria de ofício, tendo como principal tarefa a solução de

3 PISCHEL, GINA. *História Universal da Arte*. Prefácio ao v.I.

problemas meramente decorativos”. É a mulher quem vai imprimir, aos utensílios que confecciona, o *desenho geométrico* que iria caracterizar toda a arte do Período Neolítico, dando-lhe um caráter mais abstrato e revelando, portanto, mais um enriquecimento da evolução do Homem.

A prevalência da agricultura e do pastoreio sobre a caça e a pesca não somente substituiu a vida nômade pela sedentária, mas sobretudo, regulou a vida humana pelos ciclos sazonais. Daí o recolhimento e, até, o ócio da época das chuvas. E é nesses longos períodos de recolhimento que o homem produz o seu artesanato e sua arte. Isso talvez tenha levado a um ingênuo despertar do senso estético, que já não se reflete apenas no *ato criador*, mas na *atitude de apreciação*. Essa apreciação, todavia, está, ainda, vinculada à utilidade do artefato, à sua finalidade última: sua arte é apenas um agradável acessório decorativo.

Embora, no fim do Neolítico, os aglomerados “urbanos” propiciem uma crescente especialização, na verdade, *arte e artesanato* continuam ainda confundidos, e o *artista* é fundamentalmente, o *artesão*. Arte é, pois, o Artefato.

Esse estado de coisas atravessou as eras seguintes e, pouco ou nada diferente vamos encontrá-lo na Antiguidade Clássica.

Na *República* (L.X. 601, d), Platão apresenta como truísmo a proposição genérica de que “a virtude, a beleza e a correção de *cada artigo manufaturado*, cada criatura viva e cada ação só se avaliam em relação ao *propósito para o qual foram feitos* ou naturalmente produzidos”.⁴

Embora Platão utilize, ainda que às vezes implicitamente, a ideia de especialização, sendo Artífice “um especialista no ‘bem’ do seu ofício particular”,⁵ teve ele, em sua *República*, de situar os Artistas dentro dos estamentos e segmentos sociais. Para Platão, os artistas eram artífices menores, uma vez que a utilidade social dos seus produtos era remota; na instrução da juventude, ele julgava mais úteis os manuais científicos que as obras poéticas.

E não obstante o fato de Aristóteles aflorar o prazer estético ao aludir ao “prazer apropriado” da música e da tragédia, não chega a desvendá-lo.

4 OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da Arte*”, capítulo referente a “Uma teoria socioeconômica da Arte”. Grifos nossos.

5 OSBORNE, op. cit.

O artista, na Antiguidade Clássica, é – como o era no remoto Período Paleolítico – simplesmente um Artesão, um trabalhador, e isso vai prosseguir até a Idade Média, quando ele se incorpora às guildas.

Harold Osborne lembra,⁶ a propósito, que, em Bruxelas, os artistas se associavam “aos ourives; em Bruges, aos açougueiros; em Florença, aos boticários e comerciantes de especiarias (*speziali*). Com o passar do tempo, os artistas organizaram confraternidades próprias: A Compagnia dei Pittori, dedicada a São Lucas, florentina e autônoma, data de 1339”.

A Idade Média cria, ainda, a oposição entre Artes Liberais e Sórdidas (entre estas, a Escultura e a Pintura).

A Renascença vai valorizar a obra de arte e o artista, entendido este como erudito e cientista. Como enfatiza o já citado Osborne, “a partir desse tempo se conferiu preeminência ao conteúdo filosófico das artes visuais e à natureza predominantemente intelectual da apreciação, comunicando uma tendência racionalista e intelectual à teoria da arte que vigoraria nos séculos seguintes”.⁷

O século XVIII vai trazer a inovação das “Belas Artes” e situar Artistas de um lado, e Artesãos e Artífices de outro, ligando o prazer estético às belas-artes apenas.

O século XIX assiste ao movimento “Arts and Crafts” (Artes e Ofícios) que, embora frustrado pelo seu caráter anacrônico e reacionário (pela pregação da volta à Idade Média e às suas corporações de ofício, reação à máquina industrial etc.), iria ser reinterpretado e renovado, dando origem, no século XX, aos movimentos da Bauhaus, da Werkstatte e das Omega Workshops (na Alemanha, Áustria e Inglaterra, respectivamente), dando origem às chamadas *artes industriais*. De certa forma, pode-se dizer que o atual movimento de artesanato *hippie* é, ainda, uma decorrência – ou uma nova ocorrência – do “Arts and Crafts”.

O século XIX assiste, ainda, a meu ver, à intensificação do conceito de *genialidade artística*, como uma correspondência, na Arte, à posição do *líder*, na psicologia nascente.

6 OSBORNE, *Estética e teoria da Arte*, Apêndice I: “A posição social do artista”.

7 OSBORNE, op. cit., Apêndice I.

Essa ideia, ainda revestida de certo carisma, e malgrado todo o tecnicismo de nossa época, perdura nos dias de hoje, transfigurada em *criatividade*.

E a emoção estética é reconhecida como um impulso e reflexo autônomos, teorizada e discutida.

Que coisa é, pois, uma obra de arte?

Desde o século XVIII, mas ainda com raízes profundas na Renascença, vem se firmando o conceito de que obra de arte é “o artesanato destinado a, prioritariamente, satisfazer o senso estético”.⁸

De um modo geral, esse artefato *não* constitui um elemento utilitário.

Todavia, dentro de uma apreciação altamente intelectualizada e, portanto, mais requintada, também o artefato utilitário, embora destinado precipuamente a uma função (a um uso), é suscetível de uma avaliação estética, principalmente quando valorizado pelo tempo. É que o correr do tempo acrescenta à memória genética, individual, e à memória social, formas, sons, cores, ideias e conceitos, que se incorporam à própria individualidade humana e à coletividade social.

Isso não acontece apenas em relação ao estudioso, ao colecionador, ou a quem trabalha em museus... Entre o homem comum e o erudito há apenas, talvez, uma graduação de sensibilidade em relação àqueles objetos.

Na verdade, é arte a estátua de Vênus criada como ideal de beleza, e é arte a pequenina estatueta do Paleolítico que celebra a fecundidade; é arte a tela de Renoir e é arte o bisão de Altamira; é arte a arquitetura de Niemeyer e é arte a ânfora etrusca, o vaso em forma de pássaro, a cista de bronze, a humilde obra da mulher-oleira...

É arte tudo quanto, mesmo destinado a preencher uma função imediata, chamada útil, *antecipa uma verdade* (para usar a frase feliz de Antonio Candido), reflete a vida (material ou abstrata) e, até, aquilo que recusa uma determinada forma (ou fórmula?) de vida (arte abstrata atual).

⁸ Cf., entre outros, URMSON, citado por OSBORNE.

E essa Arte é, tanto quanto o registro científico, a marca perene do sofrido evoluer do Homem. Por isso, o estudioso sensível teve o desejo de preservá-lo; de início, para si, e se transformou em *coleccionador*; depois, para a sociedade, e se fez *pesquisador e cientista*...

Da coleção particular, evoluiu-se para a social: daí as exposições, galerias e museus.

Nossa preocupação em definir e classificar as coisas nos levou a, habitualmente, dividir os museus em:

- De Arte;
- Históricos;
- Especializados (aqui incluídos os monográficos e etnográficos, entre outros); e
- Ecléticos.

Na realidade, porém, há certo preciosismo nessa classificação porque, a rigor, todo museu é histórico – na medida em que registra a trajetória do Homem sobre a Terra – e todo museu tem certo conteúdo estético, também por preservar, estudar, expor e divulgar objetos que, mesmo não sendo prioritariamente artísticos, são suscetíveis de uma avaliação estética. Dessa perspectiva, os chamados *museus de arte* são aqueles que preservam, estudam, expõem e divulgam objetos destinados prioritariamente, e, às vezes, exclusivamente, a satisfazer o senso estético.

E aqui cabe, a meu ver, uma indagação: por que e para que preservar tais objetos, sejam eles prioritariamente artísticos ou utilitários?

Porque, se, como afirma Lukács,⁹ “as primeiras formas de expressão do reflexo científico e filosófico da realidade se apresentam misturados com elementos estéticos”, é lícito admitir que o artefato, o resultado do trabalho do Homem – nestas primeiras formas de expressão – seja a síntese do primitivo conhecimento científico e filosófico, enriquecido de um conteúdo artístico, mesmo que involuntário.

E, ao longo da História, o senso estético sempre foi inerente ao Homem, ainda que implícito, oculto, inconsciente, ou apenas esboçado.

9 LUKÁCS, G. *Estética*, v. I, “Questões prévias e de princípio”.

Por que preservar tais objetos?

Porque representam o trabalho do Homem, e é esse labor (inclusive o artístico) que o distingue dos outros membros da escala zoológica: o Homem é o ser capaz de criar e amar a Arte.

E essa capacidade de criar e amar a arte assume, ao longo do tempo, diferentes gradações, verdadeiros índices reveladores do estágio civilizatório e cultural dentro do lento e ainda inacabado processo de Humanização.

Preservar o artefato das mãos do Homem é documentar a longa trajetória do seu evoluir, estudando-lhe as raízes e o devir: documentação e estudo que se podem fazer, ora universalizando tal evoluir, ora particularizando-lhe características nacionais ou regionais, ou fazendo-lhe cortes cronológicos, ou dando-lhe unidade sob tais ou quais aspectos. Isso equivale a manter a memória do processo evolutivo do Homem, uma dura e penosa conquista do ser racional e emotivo. Isso equivale, também, a possibilitar visões prospectivas, pontes para o futuro, a partir do estudo das raízes do passado.

Por que devem ser os *Museus* as organizações destinadas a preservar esses objetos? Não bastam os estudos já existentes? Não basta a divulgação através de processos gráficos?

Museu – como hoje o entendemos – é um órgão de pesquisa e comunicação, mas é também um órgão documentador que se caracteriza por manter um tipo de exposição muito especial: a de objetos originais e, nos casos em que isso é impossível, a de reproduções fiéis.

Os estudos sobre os objetos são necessários; sua divulgação também o é, como é necessária a sua comunicação através de processos gráficos ou quaisquer outros meios hábeis; mas, embora necessários, não são suficientes. Nem mesmo a reprodução mais fiel, perfeitamente aceita quando inexistente o objeto reproduzido, substitui a peça original, porque ela tem a magia própria das coisas autênticas; porque ela possibilita novas indagações e novas descobertas e comunicações.

Se são verdadeiros os postulados de Ernst Fischer, referentes à aspiração do Homem de ser um *ente total*, atingindo a plenitude num

mundo que tenha significação, e à aspiração humana de tornar *social a individualidade do homem*, se tais afirmações são verdadeiras – e a mim o parecem ser –, será lícito admitir que onde houver seres humanos haverá Arte, sejam os objetos criados pelo Homem prioritariamente artísticos ou utilitários; e onde houver homens e Arte, haverá Museus.

O museu é um registro de aspectos da trajetória do Homem, personagem e agente da História. Essa é sua tarefa principal, sua finalidade, que permanece imutável. O que variará no Museu são os seus recursos de comunicação, adaptados ao Homem de sua época; assim, o Museu será variável, quanto à sua forma e aos seus meios, de acordo com a sociedade.

O Museu pode – e deve ser – um agente humanizador do processo de desenvolvimento do Homem e da Humanidade, num contexto totalizante e universalizante. O processo de desenvolvimento econômico, de que tanto falamos, é apenas um aspecto, um estágio, dentro do processo maior de Humanização: um aspecto, ou estágio, que se perfectibiliza quando a maior parte da população – a camada mais extensa possível – passa a usufruir, a consumir, não só os bens econômicos, mas também os culturais.

Quando nós alcançarmos esse estágio, certamente ninguém mais indagará “Museus – para quê?”! E a discussão sobre a necessidade da arte, sobre a imprescindibilidade de preservar os objetos resultantes do trabalho do Homem como raiz, ou matriz, da memória humana, individual e social, tudo isso será – oxalá – uma discussão acadiana.

Será ridículo indagar: “A arte é necessária?”, “O artefato das mãos do homem é Arte? Em que sentido?”, “Museus – para quê?”.

1.4 Museologia e museu ¹

Waldisa Rússio
1979

Temos nos habituado, talvez por certo comodismo, a usar indistintamente os termos Museografia e Museologia, como se fossem equivalentes. Também por certa inércia mental, temos aceitado comumente que Museologia seja apenas uma técnica.

Na realidade, a Museologia nasce com a Museografia para, aos poucos, vencer a gradação que separa o *grapho* do *logos*. Assim, de início temos efetivamente a Museografia, mera descrição do fato museológico e soma de conhecimentos práticos servindo à finalidade de montagem de exposições e apresentação de objetos. Porém, gradativamente, à medida que se desenvolvem os próprios museus, a Museografia vai se constituindo em aspecto de uma ciência em construção, a Museologia. E esta se faz, cada vez mais, sistema de conhecimento, resultante de observação e experimento com método próprio, partindo para a formulação de leis e o reconhecimento do fato museológico, definido em categorias e hierarquizado.

A Museologia é a ciência do Museu e das suas relações com a sociedade; é, também, a ciência que estuda a relação entre o Homem e o Objeto, ou o Artefato, tendo o Museu como cenário desse relacionamento.

Ciência em construção, a Museologia vai se libertando da mera observação e descrição de fenômenos, para considerar o fato museológico, desde a sistematização do objeto exposto dentro de uma semântica que o torna inteligível em si e dentro de um contexto, passando pela relação “Homem-Objeto” e chegando à mais profunda reflexão sobre o relacionamento “Museu-Homem-Sociedade”.

A evolução da Museologia como ciência que se constrói está intimamente ligada à do museu e de seu conceito: sacrário, coleta de curiosidades, tesouro, depósito, arquivo, laboratório, escola, centro de convívio.

1 Texto publicado em *O Estado de S. Paulo*, 1º jul. 1979. Acervo: Centro de Documentação da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (Fesp/SP).

De início, ela se confunde com o surgimento e a evolução dos organismos museológicos e surge, pois, muito mais como uma História dos Museus, no sentido de “Crônica”, de mera narração de eventos: a criação, o surgimento da ideia, a construção ou adaptação de edifício, a estória da coleção.

Mais tarde, entra-se na fase de “descrição”; das salas, do revestimento eventual das paredes, dos suportes e vitrines e, a partir de algumas experiências pioneiras, tenta-se firmar regras de técnicas de apresentação, expostas, entretanto, em tom pretensamente axiomático.

Nasce, a seguir, a preocupação com a luz e as cores, com um sentido quase “dramático”.

Com o desenvolvimento da Química e da Física (principalmente, a Ótica e a Dinâmica) e com a incorporação de seus conhecimentos à aplicação museográfica, evolve-se da apresentação estética para a adequada conservação e, aí, bifurca-se o caminho das indagações e o curador de museu tem duas opções de filosofia e de trabalho: dar prioridade à conservação das peças ou à sua exposição.

Daí um novo questionamento que coloca em posições antitéticas a conservação e a exposição. Chega-se, finalmente, à posição somatória de que uma adequada conservação possibilita melhor exposição e que uma exposição adequada não pode prescindir de boas técnicas de conservação. O profissional de museu (curador) passa, enfaticamente, a se denominar conservador. E a esse conjunto de técnicas de conservação e exposição, somado ao histórico dos museus e das coleções, denominou-se Museografia.

É dentro desse contexto que surge, em 1882, a Escola do Louvre, preocupada com as técnicas museográficas, porém calcada nitidamente num embasamento de História da Arte e Estética, que constituem – ainda hoje – o arcabouço de seu ensino.

É nesse contexto que, 50 anos mais tarde, surge a primeira escola brasileira, inicialmente chamada de “Curso de Museus”, fruto do espírito pioneiro de Gustavo Barroso e por ele considerado como “destinado a ser fonte de ensinamento e cultura, de devoção à história da Pátria e seminário de formação e aperfeiçoamento de funcionários técnicos”.²

2 BARROSO, Gustavo. *Introdução à Técnica de Museus*, cit., cap. 1.

Nesse curso, a “Cadeira de Técnica de Museus”, ministrada durante três anos, o último dos quais “inteiramente prático”, abarcava a “Parte Geral e Base da Técnica”, contendo

noções de Organização, Arrumação, Catalogação e Restauração; de Cronologia, de Epigrafia, Bibliografia, Diplomática e Iconografia ... Noções de Heráldica, Bandeiras, Condecorações, Armaria, Arte Naval, Viaturas, Arquitetura, Indumentária, Mobiliário, Cerâmica e Cristais, Joalheria, Prataria, Bronzes Artísticos, Mecanismos, Instrumentos de Suplício e Arte Religiosa.

Mas é o próprio Gustavo Barroso quem vai ensaiar, já, uma distinção entre os dois campos, do *grapho* e do *logos*, ao definir Museografia como “descrição de um museu ou dos museus”, e Museologia como

o estudo científico de tudo o que se refere aos Museus, no sentido de organizá-los, arrumá-los, conservá-los, dirigi-los, classificar e restaurar os seus objetos. A Museologia abarca âmbito mais vasto do que a Museografia, que dela faz parte, pois é natural que a simples descrição dos Museus se enquadre nas fronteiras da Ciência dos Museus.

Com o desenvolvimento da Psicologia e da Sociologia e o advento das novas técnicas de Comunicação, a “Ciência dos Museus” vai sofrer novos impactos e se enriquecer com novas indagações e, conseqüentemente, novos conceitos.

É evidente que a esse enriquecimento conceitual se liga um outro, no campo da observação, do experimento, e na tentativa da elaboração de leis. Já se fala, também, em Comunicação Museológica, em Sociologia de Museu, mas, sobretudo o que se sente é o aprofundamento de um arcabouço sistêmico e científico no seio de uma museologia evolvente.

Todavia, para compreender a situação atual, necessário será um retrocesso ao passado, de modo a tentar estabelecer os instantes, decisivos, na evolução dos museus e, conseqüentemente, dos respectivos conceitos.

Em vez de uma extensa e, a meu ver, pouco significativa listagem cronológica, interessante será fixar os “momentos” dentro de um processo evolutivo, momento de equilíbrio dinâmico, em que a organização museológica aparece em contornos que a definem dentro de sua respectiva época e do conceito que lhe corresponde.

Assim, o primeiro momento de real significação é o do Museu da Antiguidade, cujo protótipo é o Museu de Alexandria. Embora poucas informações nos tenham ficado a seu respeito, além da sua própria tragédia (juntamente com a Biblioteca, sofreu três incêndios, o último ateadado pelos soldados de César), sabe-se que era um museu de pretensão universalista, procurando retratar e sintetizar o universo ao redor do homem; resulta, pois, da Filosofia Antiga (para o qual igualmente vai contribuir), preocupada com a cosmovisão e com a descoberta e o enunciado de verdades universais.

Segundo Lewis Mumford,

o Museu de Alexandria mantinha um vasto corpo de sábios e professores, ocupados em levar as ciências exatas além dos domínios já explorados por Aristóteles, Teofrasto, no domínio da Botânica ... Héron, de Alexandria, inventa a turbina a vapor ... primeiro passo para a moderna máquina a vapor. Arquimedes fundava a Hidrostática e trazia à Mecânica contribuições incontestáveis.³

Superpondo as funções de Arquivo, Museu e Biblioteca, em que a falta de especialização é resultado não apenas do esquema científico, mas do próprio modelo social (aristocrático), o Museu de Alexandria irá – enquanto centro de pesquisa e convívio – constituir-se em uma ampliação conceitual do *museum* latino (com o qual, entretanto, não tem qualquer parentesco).

O Museu de Alexandria, protótipo do Museu da Antiguidade e reflexo de uma filosofia universalista, revela as seguintes características:

- a) estreita união entre arquivo (documenta), biblioteca e museu;
- b) tentativa de dar ao museu uma Cosmovisão, da qual ele seria um reflexo;
- c) caracterização do museu como centro de convívio, pesquisa e ensino, embora restrito à inteligência da época, localizada nos mais altos estratos da aristocracia; e
- d) germe provável e empírico da Universidade e do *campus* universitário.

O segundo momento que se segue é o da abertura renascentista, após o longo período de fermentação do medievo, em que a catedral sintetiza o Cosmos, a Vida, a Religião e a Arte. Como nos diz Luisa Becherucci,⁴

3 MUMFORD, Lewis. – *A condição do homem*. Cap. 1, § 6 (“Prelúdio de uma era”).

4 BECHERUCCI, Luisa. Introdução. In: *Uffizi – Florença*, da Enciclopédia dos Museus, cit.

grandes sistemas enciclopédicos das igrejas medievais, com seus afrescos e ritos celebrando uma história humana com final sobre-humano, foram sucedidos, na Renascença, pela exposição de caráter exclusivamente cultural. Desta premissa começa a evolução de um museu moderno como meio de adquirir uma nova experiência, e daí começa a refinar seus métodos e aumentar suas especializações. O museu de arte, a galeria, se diferencia do museu científico e auxilia na formação de uma nova disciplina: a História da Arte.

A euforia dos novos mundos descobertos, o mercantilismo nascente, as novas concepções religiosas, toda a conjuntura, enfim, conduzem ao Antropocentrismo.

O Uffizi será o protótipo desse momento, chamando-se “Galeria” não apenas por ser um museu de arte mas porque a própria palavra “Museu” ficara proscrita do vocabulário, num tabu de maldição, a partir do infortúnio alexandrino.

O Uffizi, protótipo do museu da abertura renascentista, revela as seguintes características:

- a) primeiros sintomas de um acervo seletivo e representativo;
- b) clara concepção do diálogo entre o Homem e a Arte, manifestação do seu espírito;
- c) primeiras tentativas de “especialização”, pois o Museu de Arte começa a ser cogitado como algo diverso do Museu de Ciência;
- d) tentativa de uma abertura mais popular, embora dentro das limitações do contexto social que lhe é contemporâneo. (Na verdade, essa “visitação aberta a todos” restringe-se aos jovens artistas da época. Todavia, para um modelo social aristocrático, isso representa uma abertura.)

Um terceiro momento será representado pelo Romantismo, profunda revolução do pensamento humano. Com diferentes raízes e dando origem a afluentes diversos mas dentro de um mesmo contexto, surgem os dois protótipos desse momento: o Louvre e o Museu Britânico.

Dentro do processo gestatório desse terceiro momento, entretanto, deve-se citar o longo e laborioso trabalho que irá culminar no surgimento do Museu do Prado, desde as suas origens um “museu de quadros” (reminiscência da “pinacoteca” dos Propileus?), organizados com padrões éticos de aquisição por compra (e não por saque e pilhagem), e de grande rigor estético. (Sabe-se, por exemplo, que Rubens auxiliou grandemente os soberanos espanhóis na seleção e aquisição do acervo.)

Mas, indiscutivelmente, cabe ao Louvre reabilitar a palavra “Museu”, segundo os historiadores, banida desde o “infortúnio de Alexandria”. O museu francês, resultado do Iluminismo e de alguns aspectos particulares do Romantismo, irá buscar, no culto do passado e no exotismo, as fontes de coleta do seu acervo, pontilhado pelo subjetivismo em termos de valorização da genialidade do artista, individualmente.

Merecendo um estudo de Diderot⁵ que é o primeiro conhecido sobre organização programática para museus, o Louvre, desde a abertura da galeria inicial no Palácio de Luxemburgo, em 1749, resulta ainda da necessidade de se atender à inquietação e às reivindicações da intelectualidade da época, numa fase que é, também, de profundo romantismo político.

Além de reabilitar o termo “museu”, o Louvre assumirá as seguintes características:

- a) preocupação com a organização de museus;
- b) preocupação com a utilização social do museu, embora continue com pretensões nitidamente enciclopédicas e abrangentes.

Essa característica de utilização social se torna ainda mais evidente no Museu Britânico, um museu resultante de doações individuais, de aquisições pela Coroa, e que será, em caráter efetivo, o primeiro museu realmente público.

Além disso, o Museu Britânico, diferentemente do Louvre, que manterá preocupações predominantemente estéticas, irá voltar-se romanticamente para a Antiguidade, mas a coleta de seu acervo resultará científica pela valorização da Arqueologia nascente. Assim, o *exotismo* romântico junta-se ao *cientificismo* que, vindo desde o período das “Luzes”, irá manifestar-se novamente no Pós-Romantismo.

É nesse período Romântico, e antecedendo ao nosso Romântico e ao nosso Romantismo Literário (e, aliás, ao Romantismo Literário Europeu), que surge o nosso primeiro museu, por ato do regente Dom João, depois Dom João VI, a 25 de maio de 1818, “a ser instalado no Campo de Santana, mandado comprar e incorporado aos próprios da Coroa...”⁶

Em 1825, surge o Museu Nacional de Arqueologia, no México.

5 Na *Enciclopédia*, 1765.

6 MAGALHÃES Jr., R. “Brasil Reino”. In: *História da Independência do Brasil*, v.I.

É, sem dúvida, em meio à grande Revolução Romântica ou logo após, em seus prolongamentos e novas derivações, que surgem os museus de caráter nacional e regional, e, aos poucos, vai-se formando a ideia dos museus comunitários, especializados, monográficos e biográficos. Sob tais novas inspirações serão instalados numerosos museus na Europa e na América do Norte, principalmente casas de artistas e de vultos históricos.

Cabe, então, indagar se não estaremos vivendo um quarto momento do processo gestatório e conceitual museológico.

Nossa época tem-se caracterizado pela modernização, pela acelerada urbanização e pela industrialização pronunciada, transformada, inclusive, em alavanca-mestra do desenvolvimento, entendido este como um processo estrutural gestáltico e sistêmico, volitivo em nível governamental, impulsionador da substituição de modelos históricos.

Ao fim do processo Romântico (do qual, penso, não saímos de todo, ainda) já se podem indicar novas características para os museus, a saber:

- a) constituem um acervo predominantemente nacional, mesmo quando se trata de museus ecléticos;
- b) constituem recintos “abertos” à população;
- c) são, em sua maioria, órgãos mantidos pelos governos, ou com sua grande participação, mesmo quando não se constituem em órgãos governamentais;
- d) o ecletismo de alguns museus não tem, todavia, uma pretensão predominantemente universalista;
- e) a seletividade da coleção é mais importante que a sua expressão numérica.

No período atual, que convencionaremos designar de *industrialização*, as organizações museológicas sofrem o impacto da “especialização” inerente a esta fase de transição de um para outro novo modelo histórico de estrutura social. O museu das sociedades pré-industriais situa-se, como todas as demais organizações, no nível delas; indiferenciado, sem infra-estrutura ou mal estruturado, e vivendo exclusivamente de um acervo, do qual também quase nunca se tem uma visão sistêmica.

Hoje, a preocupação de racionalidade operacional se reflete na “especialização” dos museus não apenas quanto aos seus acervos, mas também quanto às “estruturas” de suporte técnico e administrativo.

Durante a chamada “Segunda Revolução Industrial”, que coincide com o pós-Segunda Guerra Mundial, mas cujos contornos se apresentam já após o conflito mundial de 1914-1918, essas características se tornam cada vez mais nítidas.

Assim, o estágio atual dos museus nos fornece uma visão estrutural e uma visão prospectiva; a *visão estrutural*, refletida na preocupação com as unidades técnicas e de apoio, em termos de organização burocrática, ou seja, racional, legal; a *visão prospectiva*, que se traduz em duas preocupações diferentes: a que se refere ao Museu Prospectivo, projeção para o futuro (mais nítida e facilmente percebida nos museus de ciência, mas que não exclui e não deve excluir os demais) e a que se refere ao Aspecto Prospectivo dos Museus em Geral, inserida na filosofia de trabalho e na ação de tais museus como agentes de compreensão das mudanças qualitativas nos vários níveis da sociedade.

Num mundo cheio de tensões, em que as nações e os povos atravessam diferentes estágios em tempos sociológicos nitidamente desiguais e dos quais, cada vez mais, se tem consciência, numa época em que o homem se sente cada vez mais solitário e alienado, e mais consciente de sua finitude, cabe ao museu ser o reintegrador, o elemento de compreensão e o agente da Utopia, entendida esta como a fase inspiracional que antecede ao planejamento, atividade racional e racionalizante; a Utopia, dentro da qual o museu vai agir, e o terreno das probabilidades, que vai tornar o plano possível.

Como diz E. M. Cioran,⁷ o homem sempre rejeitou a felicidade dada, acabada, e “é justamente esta rejeição que faz dele uma criatura histórica, ou seja, um partidário da felicidade imaginada”.

Essa historicidade do Homem, de que ele se faz cada vez mais consciente ao mesmo tempo em que conhece sua finitude, leva-o a aspirar a sua transcendência; essa transcendência que ele só ira encontrar no sonho que arquitetou, na ciência que produziu, no artefato que logrou construir, na compreensão que deu aos objetos do mundo ao seu redor, naturais ou modificados pelo seu trabalho; esse registro e esse trabalho que irão agasalhar-se nos museus, sob a forma de objetos e artefatos, marcando a perenidade da ação e da inteligência compreensiva e modificadora do Homem, aquilo que marca a sua transcendência e redime a sua finitude.

⁷ Citado por SZACHI, Jerzy, em *As utopias*.

1.5 Existe um passado museológico brasileiro? ¹

Waldisa Rússio

1979

Para responder à pergunta proposta no título, este artigo analisa toda a evolução do processo que se inicia com a criação do primeiro museu no Brasil, após a chegada da família real ao Rio de Janeiro, e procura localizar o momento em que começa a se definir a consciência da importância de instituições dessa natureza.

Do simples humano hábito de “coleccionar” até a elaboração do museu medeiam muitos séculos. A visão alexandrina, que é a primeira de real importância e representa o resultado de uma longa fermentação (*museion, museum*), constitui, entretanto, somente um momento nessa evolução.

Assim, quando o Brasil surgiu para o mundo, através da colonização portuguesa, ainda estava em meio o processo de abertura cultural iniciado na Renascença. Portugal, o Colonizador, era, ainda, uma jovem nação em plena euforia das descobertas.

Vão ser necessários mais de três séculos para que o Brasil venha a ter o seu primeiro museu, à época em que era “Reino Unido de Portugal e Algarve”. É bem verdade que, ainda no vice-reinado, em pleno século XVI, Dom Luiz de Vasconcellos, vice-rei do Brasil, cogitara da “Casa de História Natural”, popularmente chamada “A Casa dos Pássaros”, segundo alguns historiadores em obediência à determinação de D. Maria I, o que parece bastante duvidoso.² Wladimir Alves de Souza chega mesmo a afirmar que “a primeira coleção de animais empalhados chamada Casa dos Pássaros ... foi, talvez, núcleo da coleção de história natural que viria a se transformar no Museu Real...”.³ Importante me parece assinalar o espírito pioneiro a antevisão do criador da “Casa dos Pássaros”.

1 Texto publicado em *O Estado de S. Paulo*, 29 jul. 1979. Acervo: Centro de Documentação da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (Fesp/SP).

2 *Brasil, 1960*, edição do Ministério das Relações Exteriores, resultado de grupo de trabalho chefiado por Francisco Gualberto de Oliveira; prefácio do ministro Horácio Lafer.

3 SOUZA, Wladimir Alves de. *Iniciação à Cultura Brasileira*. O texto citado é do v.IV.

Entretanto, só em 1818, dez anos após a chegada da família real e um ano após a vinda da princesa D. Leopoldina, assinala-se, entre os “Atos Memoráveis”, o datado de “26 de maio – Decreto criando um museu na Corte, a ser instalado no Campo de Santana, mandado comprar e incorporado aos próprios da Coroa...”.⁴ O Museu Real aí funcionou até a queda do Império, como comenta, a respeito, Raimundo Magalhães Jr.⁵

Na verdade, já anteriormente, Dom João, “por decreto de 1º de julho de 1815, mandou pensionar dois naturalistas alemães, Freysen e Selien, com a obrigação de apresentarem nesta Corte, ao fim de cada uma de suas viagens, não somente a memória descritiva delas, mas também os exemplares de todos os objetos...”⁶

Tais objetos, uma vez “analisados e coligidos”, seriam recebidos e abrigados no “real gabinete” que o príncipe regente pretendia estabelecer. Mas aí, era ainda a ideia do “gabinete de curiosidades”, de estudos científicos, que predominava, num critério de certa privacidade, ou seja, para acesso de uns poucos: “Assim anunciava o Rei a fundação, no Rio de Janeiro, do Museu Nacional, que veio a prestar serviços tão inquestionáveis à nossa história natural, antropológica e etnográfica”.⁷

Há, portanto, algumas peculiaridades ligadas ao nascimento do Museu Real. A primeira, e que se liga a outras medidas de modernização e de prestígio que o príncipe regente introduz no país, como, por exemplo, a transferência, para o Brasil, da Biblioteca que Dom José I mandara organizar para substituir a da Ajuda, desaparecida durante o terremoto de Lisboa. Esse acervo, acrescido às bibliotecas do Infantado e do Palácio das Necessidades, viria a constituir a Biblioteca Real (27 de junho de 1810), hoje Biblioteca Nacional. Franqueada ao público em 1814, contava, então, 60 mil volumes.⁸ A segunda é que ele constitui a sublimação do sonho da Casa dos Pássaros. A terceira é que ele resulta, também, de predileções e inclinações de pessoas da Casa Real (Dona Leopoldina era apaixonada por História Natural). E a quarta é que o Museu Real revela uma grande preocupação com o cientificismo da época, do qual certamente resulta, e reflete uma nítida influência inglesa, que, nesse período, atravessa e domina Portugal e vem plantar-se

4 MAGALHÃES Jr., R. “Brasil Reino”, in *História da Independência no Brasil*, cit.

5 MAGALHÃES Jr., R. “Brasil Reino”, in *História da Independência no Brasil*, cit.

6 OLIVEIRA LIMA. *Dom João VI no Brasil*, v.3.

7 OLIVEIRA LIMA, *Dom João VI no Brasil*, v.3.

8 ALMEIDA, Fernanda de Camargo e; NOVAES, Lourdes Maria. *Guia dos Museus* (ed. 1972) e o já citado *Brasil*, 1960.

no Brasil. Por outro lado, ele vai integrar, como observou Grace L. McCann Morley,⁹ o conjunto de museus científicos sul-americanos, com predominância das ciências naturais.

É bem verdade que junto à Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios – depois chamada Escola Nacional de Belas Artes –, criada em 1816, já existia uma coleção de artes plásticas formada a partir do núcleo adquirido por Joaquim Lebreton, chefe da Missão Francesa, núcleo ao qual foram acrescentadas novas obras dos próprios artistas integrantes da Missão e professores da Escola. Esse acervo, entretanto, só assumiria a categoria de museu independente em 1937, dando origem ao Museu Nacional de Belas Artes. Até então, o precioso conjunto constituiu-se numa espécie de museu escolar, verdadeira antologia das artes plásticas da época, dentro de padrões que, entretanto, fogem às raízes mamelucas e se “europeizam”.

O Museu antecede, no Brasil, em cerca de uma década, a criação dos cursos jurídicos e, em cerca de 120 anos, a das Universidades. Durante esse largo período, foi, praticamente, o único centro de investigação científica de que a nação dispôs.

O período Imperial assinala o fortalecimento, a consolidação do movimento construtor, no que diz respeito às organizações culturais.

A consciência nascente de nacionalidade se expressa, inclusive, no cuidado com que, através de um dispositivo “constitucional”, o Artigo 70 da Carta-Outorgada de 25 de março de 1824, é instituído o Arquivo Nacional (regulamentado em 1838, à época da Regência).

As sociedades particulares de caráter científico e cultural assumem, então, importante papel. Limitando-nos ao aspecto museológico e, para citar alguns poucos casos, lembraremos que são desse período o Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro (1838), que mantinha, em anexo, um museu; em Belém do Pará, a Sociedade Filomática (1866) possuía um “gabinete de História Natural e Etnografia”, fundado por Domingos Soares Ferreira e reformulado, posteriormente, por Emílio Goeldi, que também ampliaria a exposição (hoje, Museu Paraense ou Museu Goeldi); da mesma forma nasce o Museu Paraense, oficializado em 1883, mas surgido de entidade particular (1876).

9 MORLEY, Grace L. McCann. “Les musées en Amérique Latine”. *Museum*, v.XII, n.4, 1959.

Além da criação do Museu da Marinha, o mais é fortalecimento de instituições preexistentes, sua transformação em organismos mais abertos. A tônica da época é a criação de organismos culturais (entre eles, os museus) de natureza provincial (estadual).

Não há mudanças estruturais, apenas o “Real” passa a “Imperial” nas denominações das escolas, arquivos, museus. As coleções que se formam, salvo raras exceções (entre elas a do Museu Paraense), são ecléticas, caráter que vão emprestar aos museus a que se irão agregar posteriormente, moldando-se, já por isso, a um campo de ação não especializado.

Os primeiros anos da República dão seguimento à tendência, preexistente no período Imperial, da constituição dos museus provinciais (depois, estaduais).

Assim, em 1892 funda-se o Museu Paulista, que iria ocupar o edifício destinado a comemorar nossa Independência, reunindo coleções a partir da que pertencera ao major Sertório. No Rio Grande do Sul, cria-se, em 1903, o Museu Júlio de Castilhos. O próprio Museu Paraense é reformulado, nessa época, por Goeldi. Este painel só principia a mudar quando é sacudido pela rajada nacionalista que varre os anos 1922-1930.

O inconformismo, a busca de uma identidade nacional própria e de valores autenticamente brasileiros, levam, num plano que não é exclusivamente estético, mas cultural, à Semana de 22; politicamente, aos movimentos tenentistas de 1922 e 1924 e, até mesmo, à Revolução de 1930; e, em termos de memória nacional, à criação do Museu Histórico Nacional, dentro de um critério e de uma preocupação nitidamente científicos e, para a época, bastante avançados. Gustavo Barroso, que lutara pelo museu, consegue também, em 1932, criar e instalar o Curso de Museologia, que foi o primeiro, em seu gênero, na América do Sul.

Após 1930, surge um período de grande centralização do poder, cujo clímax seria atingido nos anos 1937-1945. Ocorre, conseqüentemente, uma respectiva centralização dos órgãos oficiais incumbidos de promover a Cultura, que, nessa época, se encontra diretamente vinculada à Educação, entendida esta em sua acepção formal e estrita, isto é, “ensino”. De início, essa polarização é maior, implicando a junção de áreas como Educação e Saúde.

É curioso notar que desde a Carta Constitucional de 1934, todas as constituições brasileiras passam a dedicar dispositivos e até capítulos especiais à proteção e ao amparo da Cultura.

É de 1937 a legislação que criou o antigo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), hoje transformado em Instituto (Iphan).

Ora, o antigo Sphan resultou de uma grande preocupação de alguns intelectuais e patriotas (entre os quais Rodrigo Mello Franco de Andrade, Clado Ribeiro Lessa, José Mariano e Lúcio Costa, sem esquecer Mário de Andrade) e, provavelmente, da receptividade que encontraram em elementos do Ministério da Educação, desde o poeta Carlos Drummond de Andrade, chefe de gabinete do ministro Capanema, até este próprio, sem esquecer o presidente.

Estado forte e centralizador, o Estado Novo teve de procurar as suas bases de apoio num paternalismo extenso, que se exprimiu desde uma avançada legislação social, preventiva de conflitos e eminentemente contentora, num contexto de incipiente industrialização, até uma legislação protetora do patrimônio cultural, que atendia aos reclamos de ponderáveis parcelas da intelectualidade.

Desse núcleo central e paternalista, ramificou-se a família museológica: Museus do Ouro, das Missões, da Inconfidência, e tantos mais. Evitou-se, sem dúvida, a evasão de bens culturais que foram preservados e expostos, mas a centralização excessiva impediu a renovação de tais museus, que passaram a ser exposições apenas, quase todas historicamente irrepreensíveis e esteticamente agradáveis e, nem sempre, necessariamente, museus vivos e dinâmicos. Todavia, é preciso que se diga que tais museus foram, no Brasil, os pioneiros em monografia museológica.

Desses museus, hoje pertencem ao Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura a Fundação Casa de Ruy Barbosa (complexo cultural dotado de museu) e o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (Departamento de Museus para os Estados do Nordeste).

O Iphan possui, atualmente, os seguintes museus: das Missões (Rio Grande do Sul); Casa Natal de Vítor Meirelles e Museu Nacional da Imigração e Colonização (Santa Catarina); Museu de Arqueologia

e Artes Populares (Paraná); Museus da Inconfidência, do Ouro, do Diamante, Regional de Caetés, Regional de São João d'el Rei e Casa dos Ottoni (Minas Gerais); Museu das Bandeiras (Goiás); Casa da Hera (Rio de Janeiro) e dos Sete Candeeiros (Bahia); Museus de Arte Sacra e de Arqueologia, em Parati (Rio de Janeiro); e, em fase de instalação, os Museus da Abolição (Pernambuco), do Ferro e do Café (São Paulo), de Arte Sacra e Arqueologia (Rio de Janeiro) e o Museu de Arte de Vitória (Espírito Santo).

O Museu do Brasil Colônia, cujo protótipo é o Museu Real (depois Imperial e, finalmente, Nacional), reflete ainda em grande parte a ideia de coleção do príncipe, coleção Real (e realmente o era), pela evidente conotação de predileções pessoais dos soberanos por determinada área do conhecimento. Surge depois do Louvre e do Museu de Viena, na esteira do Museu Britânico, antes do Museu de Antropologia do México (1825).

Portanto, não será absurdo reconhecer, em suas origens, duas vertentes principais: a influência inglesa, de um lado, reflexo do cientificismo que caracterizara universalmente essa época, com toda uma efervescente paixão “racionalista”, e, de outro lado, uma natural inclinação da realeza por esse mesmo cientificismo. A nobreza lusitana, que, desde a Dinastia de Avis, assumira ares burgueses, precisa, mesmo quando se instala a Casa de Bragança, afirmar o seu *status*, inclusive cultural, o que também vai contribuir para caracterizar o museu.

Mas é preciso lembrar que, além da presença notoriamente culta da princesa Leopoldina, não faltaram ao próprio Dom João as necessárias luzes para a ênfase a empreendimentos culturais no Brasil, tônica que se inicia já com a transferência do acervo substituto da Biblioteca da Ajuda para o nosso país.

Pouco sabemos a respeito da frequência, nessa época, ao Museu Real, o que certamente demandaria uma pesquisa à parte. É bem possível que ele tenha sido um reflexo do museu alexandrino, quer quanto aos seus objetivos principais, quer quanto a ter sido frequentado pela *intelligentsia* e pelos cientistas da época. Nem se lhe poderá exigir maior abertura, numa sociedade que é, ainda, aristocrática. E, se aos poucos ele extrapola o campo das ciências da natureza, isso se deve, inclusive, à própria definição de ciência que lhe é contemporânea. O Museu Real teve o mérito de ser o repositório das primeiras pesquisas (e de seus resultados

e coleta) a respeito da realidade física do país. Aliás, essa preocupação de arrecadar material museológico foi, e é, tão grande, que o atual Museu Nacional poderia, através de uma redistribuição mais racional do seu acervo e da atualização de sua infraestrutura de suporte, constituir-se num grupo sistêmico de museus, adquirindo, assim, um caráter mais científico e mais eficiente como comunicação museológica, mais no nível do centro de investigação científica em que hoje se constitui.

Esse museu, embora com as características de coleção, não só do Príncipe, mas da Corte, não se faz à custa de conquistas guerreiras e coleta de despojos, nem de bens móveis ou imóveis confiscados aos naturais da terra; à maneira do Museu Britânico, sua sede é adquirida pela Coroa; o Tesouro Real vai “pensionar” naturalistas que realizam as primeiras expedições científicas de pesquisa e de arrecadação de objetos; é a própria família real, acompanhada das mais representativas figuras do mundo científico e político, que se vai constituir na sua maior doadora, a partir do próprio Dom João. E, mais, o decreto que institui o Museu lhe dá um sentido de divulgação científica e de utilidade, quando o destina à propagação do conhecimento e ao estudo das ciências naturais “do Reino do Brasil, que encerra em si milhares de objetos dignos de observação e exame e que podem ser empregados em benefício do Comércio, da Indústria e das Artes”.

Não há como falar-se, propriamente, num museu protótipo do Período Imperial, porque o que então se faz é formalizar criações do Brasil-Colônia, ou do Reino Unido.

Basicamente, as reformulações se reduzem à nomenclatura: o que era Real passa a ser Imperial; não há mudanças significativas de que se tenha notícia, mas, indubitavelmente, o Império procurou sedimentar e fortalecer as instituições culturais.

Nem haveria por que ser diferente. Os períodos conhecidos como “Primeiro” e “Segundo” Reinados são sacudidos por lutas de consolidação da Independência (D. Pedro I e período Regencial), por questões militares e religiosas e por lutas externas (D. Pedro II); não é o período de relativa calma conhecido por D. João. Há uma consciência nativista que se afirma e até se exacerba, que procura as raízes de sua nacionalidade e razões para orgulhar-se de sua origem e estirpe. Não é por mero acaso que aparecem, nessa época, os Institutos Históricos e Geográficos.

As sociedades literárias e científicas que então surgem vão contribuir não apenas para o avivamento da cultura, como também para a criação de novos museus, provinciais.

Ora, é a tais museus, de caráter eclético, mas onde ainda predominam como tema principal as ciências da Natureza, que, aos poucos, talvez por influência do momento político-social, se vão acrescentando as coleções de caráter histórico; eis que a própria História também se vai firmando como ciência. Não se pode precisar onde a influência se faz sentir em termos de consciência histórica, e onde é reflexo de um romantismo cultural e político, que ainda perdura; é possível que os elementos causais se entrelacem, como fruto de um momento que marca profundamente o país e os cidadãos.

O museu do Período Imperial permanece, basicamente, centro de pesquisas. A vida cultural, num sentido de convívio e busca de matrizes e modismos, vai desenvolver-se nas Academias (Faculdades) em São Paulo e Pernambuco, e nas sociedades literárias; ela é, ainda, um benefício exclusivo da aristocracia, como continua a ser o ensino.

Os primeiros anos da República são, na verdade, um prosseguimento da vida imperial. Exceto o banimento da família real, o ostracismo a que são relegados os seus amigos e a mudança da nomenclatura (o que era “imperial” passa a ser “nacional”), nada se renova. Não há, culturalmente, mudanças significativas.

A elitização não só permanece como adquire nova feição. À elite do ambiente, do local e da própria exposição, mais uma se vai juntar; a dos funcionários de museus. Aqui, a elitização assume características de “processo”, e de um processo muito longo, que já iniciara ao tempo do Brasil Colonial.

Como observa agudamente Sérgio Buarque de Holanda,

Com o declínio da velha lavoura e a quase concomitante ascensão dos centros urbanos, precipitada grandemente pela vinda, em 1808, da Corte portuguesa e depois pela Independência, os senhorios rurais principiam a perder muito de sua posição privilegiada e singular. Outras ocupações reclamam agora igual eminência, ocupações nitidamente cidadinas, como a atividade política, a burocracia, as profissões liberais.

É bem compreensível que semelhantes ocupações venham a caber, em primeiro lugar, à gente principal do país, toda ela constituída de lavradores e donos de engenhos.

E que, transportada de súbito para as cidades, essa gente carregue consigo a mentalidade, os preconceitos e, tanto quanto possível, o teor de vida que tinham sido atributos específicos de sua primitiva condição.¹⁰

Os filhos de família vão ocupar principalmente funções públicas, porque estas representam ao menos teoricamente um *munus*; e, sob este eufemismo, disfarçam-se as sinecuras criadas para atender as novas necessidades de um segmento social em decadência.

Como há, no brasileiro, “um apego virtual às coisas da inteligência”,¹¹ dentro da própria burocracia se vai criar o conceito de que os mais inteligentes e talentosos dirigir-se-ão para as coisas da educação e da cultura, e, entre elas, o museu, ao qual agregam um conteúdo quase religioso.

Esse traço marcará todo o Brasil Reino Unido e o Brasil Império, e continuará na República nascente, quando se reforçará e deixará sulcos profundos até os nossos dias.

O que se vai observar até 1930 é também o resultado de um processo de conscientização em termos de nacionalidade, desenvolvendo-se continuamente com explosões cíclicas: os episódios de 1922 e 1924, a revolta paulista de 1932, a reconstitucionalização em 1945.

Esse período pode, assim, ser estudado também através de um prisma temporal, enfocando primeiro desde a proclamação da República até 1945, com ênfase em 1930, por ser o marco de uma mudança estrutural de poder, centralizadora e autocrata, e reflexo – entre nós – da grave crise de 1929; e o período entre as duas grandes guerras mundiais e o espaço de tempo em que se processam, em escala mundial, duas grandes revoluções industriais: a mecânica e a eletrônica, ou tecnocrônica. E, portanto, a fase das grandes transições, da implantação de novos modelos históricos. Por mais incipiente que seja a nossa industrialização, ela vai implicar a passagem de uma sociedade tradicional para uma sociedade industrial e a modernização dos padrões culturais, embora restem vestígios, às vezes profundos, de uma mentalidade grupal, familiar e “rural”.

É singular que a Revolução de 1930, que deveria configurar a renovação do país e um passo decisivo em favor da industrialização, tenha sido, de alguma forma, contentora desse avanço, pois não realizou todas

10 HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Capítulo III, “Herança Rural”.

11 *Ibidem*.

as reformas estruturais (políticas, econômicas e administrativas) que se impunham. Deu ao Poder uma configuração autocrática que permitiria a exacerbação das características de uma mentalidade grupal, que iria dominar toda a burocracia, as instituições de ensino e de cultura em particular, impregnando-as de um paternalismo que não se reflete apenas na escolha dos seus funcionários, mas até mesmo na forma de atuar.

Depois de 1945, quando se acelera o processo de modernização e industrialização, há reflexos na infraestrutura burocrática, no aparelho político, com evidentes repercussões nas organizações culturais. Repercussões que não são sempre imediatas, ou, pelo menos, não se fazem notar imediatamente.

São recentes, entretanto, as tentativas de renovação de organismos culturais e de museus, particularmente visando a uma estrutura de suporte; todas as modificações, até há bem pouco tempo, se faziam no nível da exposição e em função dela. Os museus possuíam, quase sempre, departamentos especializados em termos de exposição (numismática, mobiliário, glíptica, porcelana etc.) e, em termos de estrutura, um diretor, uma secretária, porteiros, serventes e guardas...

Numa visão diacrônica, verifica-se que, certamente, existe, mas não sedimentou suficientemente. Talvez, pela razão mesma de ter o Museu se antecipado – como instituição – à própria Independência, carregando, assim, consigo, muito de uma mentalidade colonial ou colonizada. Assim, pode-se falar num passado museológico no Brasil, mas não, necessariamente, num passado museológico brasileiro, pelo menos não num passado remoto.

Outras referências bibliográficas

Aspectos da Política Cultural Brasileira. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1976.

1.6 Os museus e a criança brasileira¹

Waldisa Rússio

1979

Em dezembro de 1978, os alunos do Curso de Museologia que funciona em São Paulo, na Fundação Escola de Sociologia e Política, introduziram no recinto de uma exposição por eles realizada na sede do Masp e intitulada “Tropa, Tropeiro, Tropeirismo” um recanto dedicado à criatividade infantil. Embora vários museus paulistas estejam ensaiando as atividades de seus serviços educativos e o próprio Masp, há 30 anos, tenha sido pioneiro no desenvolvimento de uma ação artística envolvendo a criança, nenhum deles, até aquele momento, havia reservado, dentro do espaço expositivo, uma área destinada às crianças.

O que me parece, entretanto, mais elogiável, é o fato de que tal espaço se constituía em local destinado à criatividade infantil, numa tentativa de livre autoexpressão, isto é, ninguém exibia “obras de arte” dedicadas às crianças ou feitas por elas. Apenas elas se exprimiam após a provocação contida na exposição. Ninguém as guiava em suas composições, ou lhes sugeria frases ou cenas, ou motivos. O êxito superou as expectativas e o local, inicialmente destinado apenas ao público infantil, foi também tomado de assalto pela terceira idade (os alunos realizaram, também, um projeto com os idosos) e – pasmem! –, nos horários de almoço, foi visitado pelos frequentadores da lanchonete do museu.

Essa exposição, que também reuniu música (de violeiros, ao vivo; música folclórica, popular e erudita sobre o tema do tropeirismo), teatro e cinema dentro do recinto da exposição, foi amada pelas crianças que a puderam ver, independentemente da faixa etária e do grau de escolaridade.

A lembrança desse exercício de alunos não é mencionada aqui apenas porque me seja grata e sim porque permeia uma série de ideias que me ocorrem acerca do bulício mais ou menos frenético que este Ano Internacional da Criança consegue provocar até mesmo nos nossos museus. Findo este “Ano Um da Criança Brasileira”, o que lhe restará? Dos muitos eventos que se sucedem, o que ficará?

1 Texto publicado em *O Estado de S. Paulo*, 16 dez. 1979. Acervo: Centro de Documentação da Escola de Sociologia e Política de São Paulo (Fesp/SP).

Nos últimos dois anos, percorri, em estudos, alguns países: Inglaterra, Portugal, França, Itália, Israel, Estados Unidos, México. Fiquei aturdida com o número de crianças – não somente escolares – que pude ver nos museus desses países.

Do pequenino Portugal ao novíssimo Israel e aos superpoderosos Estados Unidos, é inacreditável o número de crianças que não apenas visitam, mas participam de atividades especiais dos museus. Na velha Inglaterra, cuja pirâmide populacional encontra uma base contraída pelo decréscimo demográfico, onde as escolas primárias se estão fechando por falta de estudantes-crianças, é notável a preocupação que as organizações museológicas demonstram para com elas.

Por tudo isso me parece imperdoável que os museus brasileiros não tenham sido despertados para a necessidade de serem algo mais que um resíduo arqueológico do ensino, meros complementos da educação formal. Além de imperdoável é inacreditável, quando se sabe que a pirâmide demográfica brasileira repousa sobre larga base de jovens e crianças.

É sabido que “as pessoas não adquirem o hábito de visitar museus aos 20 ou 30 anos de idade... Devem aprender muito cedo a amar os objetos e a viver com eles”. Da frase de Jean Favière (que foi conservador dos Museus de Bourges, França) podem-se concluir duas coisas distintas: a primeira, e que seria desejável, que as pessoas frequentassem os museus; a segunda, que elas devem aprender a amar os objetos.

E por quê?

Porque o objeto é concreto e material, algo alheio ao homem, isto é, exterior a ele e, portanto, dependente da percepção humana. Ao mesmo tempo, os objetos contribuem para relacionar o homem que conhece com o mundo que o rodeia.

Como diz Prabha Sahasrabudhe,

Pelo fato de termos encarado o Homem como ser racional, intelectualizado, superestimamos a linguagem como seu meio usual de expressão e subestimamos sua capacidade de reagir visualmente ante o mundo dos objetos. Nossa sociedade atribui importância predominante à linguagem e aos conceitos, e, entretanto ignoramos que a palavra não pode substituir o objeto, a qualidade ou ação que ela designa ou descreve. As palavras se esvaziam de sentido quando perdem seu poder evocador,

quando desaparece o liame entre significante e significado. O mesmo se dá com os objetos: se não forem percebidos em função de uma necessidade, um fim ou uma significação determinados, eles não são mais que o símbolo de uma realidade que nada tem a ver com sua verdadeira natureza.

E, lembrando Goethe, “o Homem não se conhece a não ser na medida em que conhece a si mesmo. Cada novo objeto observado com atenção revela um novo órgão em nós mesmos”.²

Na verdade, vivemos cada vez mais um mundo de conceitos, quando não de preconceitos, isto é, se no início de nossas vidas, à medida que conhecemos os objetos e os vamos registrando, elaboramos o seu conceito, e os definimos em palavras, à medida que vivemos e amadurecemos, os registros dos objetos vão-se esmaecendo e permanecem nítidos os seus conceitos. Vivemos uma relação intensa com os conceitos que elaboramos e deixamos de vivenciar a relação “homem-objeto”. Com isso, nos alheamos do mundo ao redor e, aos poucos, nos tornamos alheios a nós mesmos, à nossa própria humanidade. A palavra humana é tanto mais rica quanto mais ligada à realidade do objeto que nomeia ou traduz, ou identifica; ela se torna oca e vazia quando o conceito nela contido pretende uma vida divorciada dos significados profundos e extensos das coisas, dos objetos e dos seres.

Daí, a importância do relacionamento profundo, extenso e verdadeiro do Homem com os Objetos que o circundam, sejam eles, ou não, o resultado do trabalho do Homem, ou seja, objetos propriamente ditos, ou artefatos.

Embora o museu seja certamente o local mais artificial para o convívio dos objetos, porque retirados do seu contexto inicial, nenhum outro lugar ou instituição se lhe compara quanto à eficiência potencial de comunicação porque o museu é, essencialmente, uma casa onde vivem os objetos. Portanto, os museus são, potencialmente, o meio mais adequado para uma relação “religiosa” entre o Homem e o Objeto (uso, aqui, a palavra “religiosa” em seu sentido etimológico e primitivo, de *resligere*, que estabelece a ligação entre o homem que conhece e a “coisa”, o objeto a ser conhecido; não a uso, entretanto, como sinônimo de “sagrado”, que abomino pelo seu caráter elitista). Nesse sentido, o museu tem um grande potencial em estabelecer as relações entre o Homem e o seu Universo.

2 SAHASRABUDHE. “O objeto, a criança e o museu”. In: *Museum*, v.XXI, n.1, 1968. Volume dedicado a “Museums and Education”.

Mas será isto apenas com o adulto? Sabemos que não. Que, pelo contrário, é na mais tenra infância que a criança começa a perceber o mundo e os objetos ao seu redor, numa relação dinâmica, na fase que se pode chamar de “alocêntrica” (segundo Ernest Schachtel) ou de “fuga ao egocentrismo”, no dizer de Piaget.

É apenas porque os museus não estão preparados para receber os pequenos visitantes e partir dos 18 meses que se fixa a faixa dos 3 aos 4 anos a idade como período razoável para a iniciação museológica. Apenas porque, com essa idade, o ser humano estará com sua habilidade locomotora mais desenvolvida. Ele depende, apenas, de algum adulto que o leve ao museu e de um adulto que o supervisione dentro do museu. Que o supervisione tentando sentir qual o seu centro de interesse e sem lhe impor os seus próprios anseios com relação aos objetos expostos. E, sobretudo, lembrando que: “É essencial encarar a criança como um ser humano que começa com todos os sentimentos intensos dos seres humanos, embora a sua relação com o mundo esteja apenas principiando”.³

Essa observação é fundamental porque temos o hábito de pensar na criança apenas como um “anteprojetor” dos adultos e, raramente, nos convencemos de que o próprio ser humano é apenas parte integrante desse projeto inacabado. Sobretudo, deve-se pensar na criança enquanto é, simplesmente, criança.

Estrategicamente, irá nos interessar a sua fase de “descoberta do mundo” no qual irá se situar, porque dessa descoberta depende a sua consciência; dessa descoberta depende um relacionamento e, desse estabelecimento de relações, uma ética e, daí, uma consciência profunda de si própria e do mundo ao redor. A partir dessa consciência profunda, uma consciência de sua história e sua participação no mundo e na história, em termos de fruidor e de criador e, em qualquer desses níveis, dentro de uma lúcida consciência crítica.

Essa fase é a da pré-escola.

Isso não quer dizer que os museus se dirijam apenas às crianças da pré-escola; há os períodos de formação escolar e o grande hiato, dentro do qual o adolescente não é criança e não se enquadra entre os adultos

3 WINNICOT, D. W. *A criança e o seu mundo*. 3.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

e no qual tudo lhe falta, desde os livros e publicações, até os locais aonde ir. O que se enfatiza é uma “idade-chave” para um efetivo aprendizado, uma fecunda experiência de vida: o período que corresponde à pré-escola. Essa fase permite uma percepção adequada à internalização dos bens e valores culturais.

Em verdade, a criança da pré-escola não está condicionada pelo universo preponderantemente “conceitual” do adulto, pela cultura “livresca” ocidental;⁴ está processando sua cognição do mundo por meio dos objetos; não tem preconceitos de “bom gosto”, que na verdade refletem mais os modismos do que as manifestações autênticas de senso estético; ela desconhece convenções e o convencional, até por sua natural curiosidade que a leva a indagar, a inquirir.

No Brasil, infelizmente, a pré-escola ainda é privilégio de raríssimos. Todavia há toda uma rede de parques infantis que reúne uma grande clientela em potencial e para a qual os museus ainda não se voltaram.

Aliás, no que diz respeito a museu, a criança brasileira não é apenas uma esquecida: ela é banida! A maioria dos museus admite crianças maiores de 10 anos e, quase sempre, acompanhadas de seus pais.

Os programas de visitação aos museus, por falta de maiores recursos dos museus e das escolas, se fazem da maneira mais desaconselhável possível, reunindo centenas de crianças diante de um conferencista que lhes fala muito e lhes mostra pouco o museu e que, quase sempre, usa os meninos como o “seu grande público”.

Pela falta de uma tradição de apego verdadeiro às coisas do espírito e da inteligência (à qual se somam as deficiências das duas instituições envolvidas, ambas defasadas, Museu e Escola), qualquer relacionamento entre o Museu e a Criança que se baseie apenas num esquema “Museu-Escola” dificilmente poderá ter bons resultados. E, no entanto, poderia transformar-se num trabalho fecundo, se os educadores e os profissionais de museus procurassem realmente darem-se as mãos, em benefício de sua clientela infantil e de si próprios, pois que esse treinamento seria, também para eles, uma nova experiência nos níveis profissional e humano.

4 A expressão “livresca” é usada, aqui, para caracterizar a formação adquirida meramente por meio da leitura, sem aproximação com o experimento, sem observação.

Quaisquer que fossem o treinamento e a metodologia de ação junto ao público infantil, duas recomendações fundamentais não poderiam ser esquecidas pelos organismos museológicos e por seus profissionais: a primeira é a de que a criança deve ter um espaço seu, próprio, integrado nas demais atividades do museu, inclusive nas exposições; a segunda é que os programas de visitação *não* devem reduzir a criança ao papel de sujeitos passivos, espectadores interessados, mas espectadores apenas. A criança (como, na realidade, o ser humano de qualquer idade) precisa se exprimir e, mais que isto, se autoexpressar, e autoexpressão exige liberdade, não interferência, não dirigismo.

Liberta, participante e ativa, respeitada, a criança passa a amar e respeitar o espaço que a recebe e a abriga, no qual convive com os objetos; não os danifica, convive com eles. Depois de tantos anos de proibioes, de equívocos e de desinformaao,   tempo de os dirigentes e o pessoal de museu passarem a ver na criança o seu público de hoje e de amanhã, o seu agente polarizador de outros públicos (como a Propaganda já o descobrira, anteriormente). Sobretudo, é preciso que os museus repensem a sua funao como efetivamente humanizadora, e, dentro dessa funao, programem seus métodos voltando-se t mbe, e principalmente, para as crianças.

Vamos pensar um pouco menos no “Não ria alto!”, “Não pegue!”, “Não t che...”, “Não...”. É tempo de anistiar as nossas crianças, até hoje banidas dos nossos museus!

Temos dito demagogicamente que às crianças pertence este país; por que não t mbe os seus museus?

Vivemos episodicamente o “Ano Internacional da Criança”; que este ano deixe sementes fecundas. Trabalhos que se perpetuem, que envolvam, dinamicamente, em benefício da populaao infantil. Que se criem e se estruturem, nos museus, verdadeiros serviços educativos, não atividades esporádicas e aleatórias.

É tempo de pensar em algo permanente e flexível, dotado de uma política cultural e um programa de trabalho. Com profissionais bem formados e atualizados; conscientes e  ticos. Num ambiente apto ao diálogo entre a Criança e o Objeto, de modo a aumentar-lhe e aguçar-lhe a percepao, enriquecer-lhe a memória, estimular-lhe a capacidade de

indagar, de indagar sem temor para fazer de cada descoberta um exercício de liberdade. A dignidade da vida humana pode se refazer a partir da reconstrução da sua trajetória, estimulante da consciência crítica que elege os seus valores e se torna, assim, apta a modificar o mundo.

Modestamente, o museu pode ser um dos espaços onde essa consciência histórica frutifique e onde principie essa mudança. Quando as crianças brasileiras frequentarem os museus deste país, estaremos certos de que serão capazes de construir um mundo mais digno e mais feliz do que aquele que lhes entregamos. E de que elas próprias serão seres mais humanizados e melhores do que nós.

1.7 Museus de São Paulo ¹

Waldisa Rússio

1980

Um longo estudo sobre a criação e o desenvolvimento dos museus existentes em São Paulo, desde a fundação do Museu Paulista, no Ipiranga, e da Pinacoteca até as instituições mais recentes, mostra os acertos e as falhas da política que possibilitou a manutenção e o aprimoramento desses organismos tão importantes para a história da cultura paulista e brasileira.

O primeiro grande organismo de caráter museológico a surgir no estado de São Paulo foi o Museu Paulista, no Ipiranga, atualmente vinculado à Universidade de São Paulo. Embora resulte em grande parte (pelo menos o edifício sede) do impacto causado pela independência política e, portanto, dos vagidos de uma recém-nascida consciência da nacionalidade, o Museu Paulista não assume, desde as suas origens, uma preocupação nítida e prioritariamente histórica. Apresenta, inicialmente, conotações de um ecletismo muito próprio dos primeiros museus brasileiros, que ele iria, de certa forma, copiar, uma preocupação algo melancólica de “Louvre Caboclo”.²

Sua fisionomia de museu histórico iria delinear-se somente sob a direção de Taunay (1919-1937) e, mais tarde, de Sérgio Buarque de Holanda, não apenas pela forte presença dos dois historiadores, mas por outras duas razões, pelo menos, a saber: a afirmação da própria História como Ciência e uma mais clara afirmação da consciência histórica de parcela substancial do povo brasileiro – e do paulista – reavivadas pelas comemorações da independência política e pelos movimentos de opinião que se desenvolveram no país, e em São Paulo em particular, nos anos 1922, 1930 e 1932.

Confundindo-se, a princípio, sua história com a do Monumento à Independência, o Museu Paulista tem suas raízes no Período Imperial (em plena “modernização” do país), inaugura-se durante os primeiros anos da República e irá vincular-se à Universidade de São Paulo, quando de sua criação em 1935, transferindo-se efetivamente para ela, na qualidade de Instituto, em 1963.

1 Texto publicado em *O Estado de S. Paulo*, 13 jan. 1980. Acervo: Centro de Documentação da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (Fesp/SP).

2 *Museu Paulista*. Folheto distribuído pela USP, datado de 1976, sem nome de autor.

É fácil de se perceber que, não obstante a definição legal dos seus objetivos, o Museu Paulista sempre sofreu as consequências – mesmo quando benéficas – do estilo autocrático de seus dirigentes; assim, Ihering dar-lhe-ia foros de instituição de estudos e pesquisas sobre Zoologia (o que, igualmente, o aproxima, quanto às origens, do Museu Real); Tauxay, seguido por Sérgio Buarque de Holanda e Mário Neme, dar-lhe-ia a tônica histórica que o caracterizou, num momento em que se deixa de questionar se a História é, ou não, uma ciência.

Somente em 1905 fundar-se-ia a Pinacoteca do Estado, posteriormente organizada por decreto de 1911 e cuja história tumultuada acompanha a do estado em que se abriga:

Após a revolução de 1930, permaneceu fechada. Foi reaberta e reorganizada pelo Decreto Estadual nº 3.361, de 29 de janeiro de 1932, no antigo prédio da Imprensa Oficial do Estado, na Rua Onze de Agosto nºs 169 e 177. Mais tarde, voltou a instalar-se no antigo Liceu de Artes e Ofícios na Praça da Luz nº 2. Em 1947, foi reinaugurada.

Nascida, portanto, na República Velha, a Pinacoteca seria o primeiro museu especializado paulista, abrigo de escultura e pintura e antecipando-se, nesse sentido, à União que, sem dúvida, possuía o acervo da Escola Nacional de Belas Artes, mas cuja primeira organização nacional no setor de artes plásticas surgiria mais de trinta anos depois (1937): o Museu Nacional de Belas Artes. Constituíra, também, o primeiro museu com preocupação em registrar a arte brasileira.³

Sucedeu-se um longo período de aparente inércia do Estado em relação a Museus: de 1906 a 1930, a única instituição museológica aparecida seria, em 1918, o Museu de Arte Sacra, da Cúria Metropolitana de São Paulo, criado por Dom Duarte Leopoldo e Silva, portanto organismo não oficial e aberto a um público restrito de pesquisadores e estudiosos.

O período de 1930-1945 vai assistir à criação de uma série de museus especializados vinculados à área de pesquisa, da qual passam a ser apêndices auxiliares. Surgem, assim, os museus do Instituto Biológico (1930), o Florestal Orlando Vecchi e o do Instituto Oscar Freire (em 1931), e o de Caça e Pesca (1934).

Constituem novidade, para a época, o Museu do Folclore da Discoteca Municipal (1937) e o Museu de Campinas (1938), no Bosque dos Jequitibás, ambos de caráter municipal.

³ *Guia de Museus do Brasil*. Coordenado por Fernanda Camargo e Almeida e Lourdes Novais.

Esse processo continua até meados da década de 1940, assinalando a criação, entre outros, do Museu Botânico Dr. João Barbosa Rodrigues, do Instituto de Botânica; o da Pesca (este, resultado da transferência do Gabinete de História Natural, da antiga Escola de Pesca do Guarujá, para a Secretaria da Agricultura), vinculado, atualmente, ao Instituto de Pesca, fechado durante longo período e reaberto em 1978 (os dois museus são de 1942).⁴

A esses organismos, altamente especializados, mas muito caracterizados pelo seu aspecto de centros de pesquisa, viriam juntar-se os primeiros museus universitários, criados ora formal, ora informalmente.

Entre outros, surge o Museu do Homem Americano, criado por Paulo Duarte, que também estrutura o Instituto de Pré-História. Ao notável discípulo de Paul Rivet devemos alguns dos mais lúcidos ensaios sobre arqueologia brasileira e o projeto básico de um museu que só agora irá abrir-se ao público.

Aqui, deliberadamente, abro um parêntese, no rápido painel quase cronológico dos museus paulistas, para fazer referência a uma campanha singular, iniciada em termos quase catequéticos.

Em abril de 1945, na XVI Conferência Distrital dos Rotary Clubs do Brasil, reunida em Belo Horizonte, o médico Eurico Branco Ribeiro deu início a uma verdadeira pregação em favor dos museus municipais.⁵ É curioso notar como, através de documentos elaborados em linguagem singela, despojados de qualquer tecnicismo ou dialeto profissional ininteligível para leigos, consegue, o dr. Eurico Branco Ribeiro, chegar ao problema com tamanha lucidez e, numa mensagem igualmente cristalina, transmitir aos seus ouvintes algumas ideias novas sobre museus.

Diz ele, na conferência de 1945:

O que tem faltado é um movimento de opinião no sentido de agitar a ideia, mostrando as vantagens e benefícios da existência de um museu municipal, senão mesmo a vontade de levar avante a iniciativa, numa despreendida cooperação da população com os poderes públicos e associações da localidade.

4 "Museu de Pesca continua fechado por mais um ano". *O Estado de S. Paulo*, 3 fev. 1977, p.29.

5 *Museus Municipais*. Eurico Branco Ribeiro. Separata, 1945. (Reunião Distrital dos Rotary Clubs, em Belo Horizonte.)

Portanto, o museu seria o resultado de uma clara consciência de sua necessidade, do desejo comunitário de possuí-lo e da consequente obrigação de mantê-lo. Nesse caso, o museu não seria um corpo estranho, enquistado na cidade, sem qualquer vinculação existencial com a população ou a sua história.

E, de uma maneira singela, quase ingênua, lança já uma proposta prospectiva para o museu:

Cada cidade deve ter o seu próprio museu. Será um repositório vivo das tradições e da história do município ... O primeiro piano entrado na cidade, o primeiro fonógrafo, o primeiro automóvel podem ter uma história que mereça ser conservada e repetida, mostrando facetas de certos temperamentos individuais dignos da mais larga imitação, tais como: espírito de progresso, benefício da comunidade...

Já em 1957, em nova conferência distrital, desta vez realizada em Araxá, falando mais longamente sobre o mesmo tema que o apaixonava, dizia o orador, reportando-se ao seu depoimento de 1945 e procurando, com a objetividade dos espíritos científicos, avaliar resultados posteriores:

nossa proposta foi recebida com aplausos gerais do plenário, mas, voltando para as suas ocupações profissionais, os rotarianos que a ela tinham dado o seu voto cedo dela se olvidaram, de sorte que a semente lá ficou sepultada nos anais daquela Conferência Distrital, hibernada, aguardando momento propício para uma eclosão favorável. Se, em vez dos aplausos dos rotarianos presentes, a recomendação tivesse surgido dos votos conscientes de responsáveis delegados dos clubes – os únicos que deveriam ter votos em conferências distritais – estamos certos de que muitos museus municipais estariam hoje apresentando seus frutos aos estudiosos e aos elementos das comunidades onde tivessem sido instalados. O voto de um plenário despidido de responsabilidade executiva não passa de um gesto platônico por mais entusiasta que seja a sua manifestação.⁶

Todavia, a pregação não cairá no vazio, é certo que o seu autor mostra que poucos foram os frutos para uma sementeira de muitos e muitos anos, mas ele próprio, sem se atribuir qualquer mérito, lembra, entre outros, os seguintes museus: de Atibaia (Museu Municipal João Batista Conn), instalado em 24 de junho de 1953 pelo rotariano engenheiro Walter Engrácia de Oliveira, quando prefeito da cidade; o Museu Rodrigues de Abreu, criado em Bauru pelo igualmente rotariano Hélio Lemos Lopes; o Museu de Guarapuava, inaugurado em 9 de dezembro de 1956, graças aos esforços dos rotarianos e da população local; o Museu de Livramento...

⁶ *Museus Municipais*. Dissertação perante a conferência do Distrito 121, em Araxá, abr. 1957.

E como se poderá aquilatar, em extensão e profundidade, a influência desse “quixotismo museológico”, tão carregado de bom senso? Como avaliar se, ainda recentemente (1975), o livreto de apresentação do “Museu Histórico Municipal de Presidente Prudente”, instalado em 26 de agosto de 1975 e criado em 11 de setembro de 1957, alude ao fato de que:

Coube, porém, ao prefeito Antonio Sandoval Neto, assinando a Lei nº 420, criar um museu municipal, independente de qualquer instituição, como parte dos festejos do 40º aniversário da cidade. Para a consecução desse objetivo foi decisiva a contribuição do Dr. Eurico Branco Ribeiro, na época, à frente de uma comissão encarregada de planejar a campanha de implantação de museus municipais, em nome do Rotary Club de São Paulo.

Entrou em contacto com o vereador Ricardo Sandoval Lima e este apresentou à Câmara o projeto de Lei de criação do museu; após parecer favorável das seções competentes, foi aprovado e sancionado pelo Poder Executivo. (*sic*) Na verdade, essa comissão nunca existiu; era apenas o trabalho individual do Dr. Eurico Branco Ribeiro, apoiado pelo Rotary.⁷

Em 1962, o médico, pesquisador devotado do apóstolo São Lucas e obstinado apaixonado por museus, publica, pelo Plano de Ação do Governo (Carvalho Pinto), um novo estudo: *Um museu adequado para São Paulo*, cuidando, nada menos, de um museu de história industrial e de tecnologia.⁸

Fechado este parêntese, que será bastante esclarecedor para uma melhor compreensão do entusiasmo que, num dado momento, toma o estado de São Paulo e algumas regiões do país, voltemos atrás e analisemos o período 1945-1954.

O final da década de 1940 vai se caracterizar por uma espécie de euforia: termina a Segunda Guerra Mundial; o país encontra-se com uma balança de pagamentos extremamente favorável, reconstitucionaliza-se e entra num período de notório crescimento.

Consequência provável do bem-estar social, da acumulação de riquezas e, talvez, de uma consciência histórica que começa a despertar após o longo sono da fase de centralização do Poder (1930-1945), liberta enfim, e aguçada pelo contato ameaçador e terrível – agora considerado vencido – do nazifascismo, a ação cultural recomeça num vigor poucas vezes visto anteriormente, no teatro, no cinema, na música e, ainda que mais timidamente, nos museus.

7 *Museu Histórico de Presidente Prudente*. Livreto de apresentação, edição de 26 ago. 1975 (data de sua inauguração).

8 *Um museu adequado para São Paulo*. São Paulo (Estado): Plano de Ação Governamental, 1962.

Fruto da iniciativa particular, surgem nessa época o Museu de Artes e Técnicas Populares (1947), junto ao Centro de Pesquisas Folclóricas Mário de Andrade, do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo; o Museu de Arte de São Paulo (Masp) – depois denominado “Museu de Arte São Paulo – Assis Chateaubriand”; o Museu de Arte Moderna (1948), e os germes do Museu dos Presépios (1949, com a exposição do presépio napolitano, por 11 meses, na Galeria Prestes Maia).

O Museu de Artes e Técnicas Populares ampliou-se em 1954, quando realizou uma exposição no Pavilhão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, com o auxílio das Comissões Nacional e Paulista de Folclore e do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (Ibccc). Em 1960, transferiu-se definitivamente para o Parque do Ibirapuera, onde ocupa próprio municipal, mas é mantido pela Associação Brasileira de Folclore.

O Museu de Arte de São Paulo (Masp), mesmo em sua primitiva sede, onde andares destinados a escritórios e redações de jornal passaram a abrigar obras de arte (Rua Sete de Abril, 230), procurou renovar a linguagem museológica, seja através da utilização de outros suportes que não a parede para a sustentação da obra de arte, seja através da multiplicidade de sua atividade educativa e cultural, àquela época.

O Museu de Arte Moderna, sob as vestes de um mecenatismo caboclo, que se faz muito mais com a ajuda dos cofres públicos às expensas do Mecenaz, surgiu numa fase de intensa valorização da Arte Moderna e Contemporânea e da conseqüente necessidade de preservá-la.

O estado, que, em 1943, ainda durante a interventoria Macedo Soares, instalara o Conselho Estadual de Bibliotecas e Museus, restringe sua ação, criando apenas o Museu Euclides da Cunha, anexo à Casa Euclidiana, pelo Decreto nº 15.696, de 14 de agosto de 1946.

Na década de 1950, o crescimento econômico força os serviços públicos a também se modernizarem de modo a constituir uma infraestrutura adequada à industrialização crescente; a redemocratização leva à descentralização; o estado de São Paulo, entre outras inovações institui o concurso como forma de admissão e acesso às funções públicas; espera-se que, contando com pessoal mais capacitado, possa a administração pública adotar novas normas mais racionais de trabalho. Em nível cultural, 1954 parece ser um marco efetivo.

Para as comemorações do IV Centenário da capital do estado criam-se comissões especiais; montam-se várias exposições de História, Arte, Folclore; editam-se obras fundamentais para a História da cidade e do Estado (Coleção do IV Centenário); realizam-se estudos especiais sobre o município da capital; há um grande número de concursos editoriais, culturais; há uma inusitada efervescência intelectual.

A “Casa do Bandeirante” passa a ser um ponto de partida para novas organizações culturais, e é o entusiasmo do poeta Guilherme de Almeida que a salva do mesmo esquecimento a que foi condenada, por exemplo, a magnífica Casa Bandeirista do Tatuapé.

O município da capital passa a organizar um pequeno Serviço de Museus, vinculado ao Arquivo Municipal (de que só recentemente se dissociou), institucionalizando-se a Casa do Grito (1959), a Cripta Imperial...

Não obstante, no Interior, surgiam, ainda que de modo esporádico, museus municipais, tais como os de Atibaia e Mirassol (1953) o primeiro, como resultante direto da “catequese” dos Rotary Clubs.

A partir de 1954, recrudescer o movimento cultural paulista que, pelo menos em termos da capital, somente experimentara um surto semelhante quando Mário de Andrade ocupou a direção do Departamento Municipal de Cultura (gestão Fábio Prado).

Surgem, nos anos imediatamente seguinte ao IV Centenário da cidade de São Paulo, os seguintes museus: Carlos Gomes (em Campinas, em 1955), organizado por César Bierrenbach junto ao Centro de Ciências, Letras e Artes; na Capital, surgem o Planetário, o Museu de Ciência (em 1957) e a Casa do Grito (em 1959, na categoria de museu municipal); no interior, entre outros, o município de Ribeirão Preto cria o Museu do Café (1957), ou Museu Coronel Francisco Schmidt, e o Museu Dr. Travassos dos Santos, ambos sediados junto à Faculdade de Medicina; no mesmo ano, no âmbito estadual e como organismo de pesquisa, cria-se o Museu do Instituto Butantã, que apesar das precárias instalações museológicas, mantém um ofidário capaz de somar interesse científico e turístico.

Esse momento é, pois, caracterizado pela criação de novos organismos, na capital e no interior, indistintamente, graças à iniciativa do poder público ou de particulares.

Em 1956 (administração Jânio Quadros), através do Decreto nº 26.218, de 3 de agosto, instituíram-se quatro museus no interior do estado, vinculados à Secretaria da Educação; em seu artigo 3º, o decreto declara competir:

a uma Comissão Central que emprestará unidade e coordenará os trabalhos das Comissões Municipais, que se incumbirão das tarefas locais, a instalação dos Museus Histórico-Pedagógicos, sob jurisdição da Chefia do Serviço de Instituições Auxiliares da Escola do Departamento de Educação.

Parágrafo único - As Comissões a que se refere este artigo serão designadas pelo Secretário da Educação por proposta do Diretor Geral do Departamento de Educação.

Fica bem claro, pois, que os museus assim criados tinham características de museus escolares, vinculando-se, inclusive, a uma unidade de apoio às “instituições auxiliares da Escola”, dentro do Departamento de Educação. Tais museus vão ser regulamentados por ato específico, e a Comissão Central incumbida de sua instalação passará, em seguida (1957), a se subordinar diretamente ao secretário da Educação. A partir daí proliferam os decretos de criação de estabelecimentos museológicos, nem sempre acompanhados de atos efetivos de coleta de acervo e de instalação física.

A verdade é que o estado possuía, até 1954, uma dezena de museus, em sua maioria, vinculados à Universidade e a institutos de pesquisa, e meia dúzia de museus particulares na capital, onde apenas se esboçava o movimento dos museus municipais (Casa do Bandeirante, Museu dos Presépios, em estado embrionário), enquanto no interior já começavam a surgir os primeiros museus municipais.

Entre 1956 e 1958, através da Secretaria da Educação, o estado criou mais um museu na capital (o Militar) e doze no interior. E falava-se numa “rede de museus”. Na verdade, porém, a primeira tentativa de sistematização ocorre em 1958, através do Decreto nº 33.980, de 19 de novembro. Esse decreto cria 14 novos museus, que se iriam somar aos 13 anteriormente institucionalizados, e reúne todos os estabelecimentos em grupos históricos, por períodos, a saber: museus do período colonial, monárquico e republicano. Não se pode falar em verdadeira sistematização, mas há uma tentativa de agrupamento orgânico, ao menos sob o aspecto legislativo e formal.

A partir de 1958, os museus chamados “históricos e pedagógicos” assumem uma feição híbrida, vinculados à rede de ensino, da qual dependem até pela destinação que lhes é feita de recursos humanos, e pretendem ser organismo de atuação municipal e, por vezes, regional. A grande maioria não chega a ser sequer instalada, parte adquire uma vida tumultuada de inauguração oficial e fechamentos, reaberturas e novos fechamentos, andanças infelizes.

Simultaneamente, seguindo o exemplo francês das casas de cultura, a então Secretaria do Governo vai também criando estabelecimentos que abrigariam centros de atividade múltipla, incluindo pequenas salas de exposição ou museus.

Proliferam os decretos, e é tal a plethora de museus formalmente instituídos que, em 1963, é criado “a título precário, o Serviço de Museus Históricos, vinculados à Diretoria Geral da Secretaria da Educação”, pelo Decreto nº 42.101, de 25 de junho.

Em 1966, há nova tentativa isolada de sistematização, mas apenas com relação a alguns museus a serem institucionalizados, e a Comissão, com a assessoria de José Ferreira Carrato e Jayme Pacine Coeli, mais quatro membros (presidentes de comissões de estudos em seus respectivos órgãos de origem), e presidida por Leão Machado, irá propor, já no início do ano seguinte, a criação dos museus da Imprensa, das Bandeiras, do Ferro e da Pesca.

Note-se, entretanto, que, mesmo durante o período em que essa comissão se reunia para estudos específicos, continuava a orgia museológica e criavam-se os museus de Pinhal, São João da Boa Vista, Caçapava e São Roque, todos entre os dias 18 e 27 de janeiro de 1967.

Nem a Reforma Administrativa, instituída em 1967 e para a qual se criou um organismo especial de trabalho, o Grupo Executivo da Reforma Administrativa (Gera), conseguiu frear essa disposição institucionalizadora-formal, desacompanhada de pesquisa mais profunda, de motivação prévia da comunidade e, sobretudo, de uma efetiva ação de apoio e sustentação pelo Estado, com o que grande parte dos decretos permaneceu inócua e estéril.

Um ato desse mesmo “Grupo Executivo de Reforma Administrativa”

(Decreto nº 49.165, de 29 de dezembro de 1967) transferiu para a nova Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo o Serviço de Museus Históricos, que antes fora precariamente institucionalizado (1963).⁹

De 1967 a 1970 criaram-se mais de trinta museus no interior do estado, sem que qualquer desses atos tivesse prévio exame pelo organismo incumbido de planejar e executar a reforma administrativa do estado. Ao mesmo tempo, por meio do Gera e sob a supervisão direta do Coordenador da Reforma Administrativa, o secretário da Fazenda Luiz Arrobas Martins, pela primeira vez, a Administração Pública Estadual procurou implantar projetos museológicos com a preocupação de infraestrutura e de autossustentação.

A esse esforço são devidos o Museu de Arte Sacra, o Museu da Imagem e do Som (cujo projeto original foi bastante modificado no próprio Palácio dos Bandeirantes), o Museu da Casa Brasileira e a reorganização da Pinacoteca do Estado (em 1968-1970).

Apesar das distorções sofridas pelas influências de corredores palacianos quanto ao MIS, superdimensionando-o, todos os projetos dessa época revelam algumas características dignas de serem lembradas:

- 1) um grande cuidado com as instalações físicas, chamando especialistas em restauração, em planejamento de exposições históricas e artísticas e pedindo o assessoramento de técnicos do patrimônio histórico, artístico e cultural;
- 2) a procura de profissional específico da área – o museólogo – nem sempre levada a bom termo pela sua quase inexistência (ou desinteresse de tais profissionais pelos museus paulistas?);
- 3) a institucionalização de grupos multiprofissionais de trabalho, buscando, com isso, uma ação mais elevada dos museus;
- 4) a previsão de uma infraestrutura de suporte e uma estrutura técnico-jurídica que possibilitasse, e mesmo forçasse, o dinamismo dos museus, tirando-os da inércia (seções de cursos e conferências, de intercâmbio, de publicações) e dando-lhes condições de sobrevivência (criação de fundos especiais e de receitas próprias, de seções de vendas de dispositivos, catálogos e outros materiais), uma unidade para cogitar dos assuntos orçamentários e financeiros, dando a cada museu certa independência e autonomia;

⁹ Decreto, leis e atos do Executivo Estadual referentes a museus do período de 1954-1978.

- 5) a previsão, em regulamentos, de uma ação dinâmica, através de exposições temporárias, especiais e temáticas, de serviços educativos e de ação cultural.

Infelizmente a falta de tempo hábil para, dentro da mesma Administração, se fixarem as rotinas mínimas de desempenho, acrescida da carência ou inadequação dos recursos humanos, dificultou a plena realização de tais projetos que, todavia, representam um avanço no sentido de estruturação e de multiprofissionalização dentro do inexistente sistema museológico, além de constituírem uma séria tentativa de monografia museográfica e virem revestidos de especial cuidado quanto à aquisição de acervo.

Os anos 1970-1974 foram seguidos por retrocesso quanto às estruturas museológicas, ao menos no âmbito da administração pública estadual, que continuou criando museus no interior, por decreto, e reduziu os da capital a organogramas mesquinhos e inoperantes, salvando-se apenas, com algumas modificações, o da Pinacoteca do Estado, pela ação decidida de Walter Wey, que conseguiu reabri-la ao público em 1972 e que, falecendo em seguida após longa enfermidade, não pôde implantar seu projeto de ação cultural.

No âmbito municipal, cria-se uma Fundação Museu de Ciência e Tecnologia, que iria centrar sua preocupação no edifício-sede, e o Museu de Presépios é doado ao Museu de Arte Sacra, mas não se retira da marquise do Ibirapuera; até hoje, é apenas um “acervo agregado”, sem estruturação jurídico-administrativa que se possa refletir em organograma.

Na área particular, a abertura do museu Lasar Segall constitui um dado importante, pela preocupação de política cultural e de ação comunitária e por procurar assumir as características do museu-processo.

Nos anos 1976-1977, o estado, corajosamente, empreende a primeira análise dos museus da capital e do interior, pertencentes à Secretaria da Cultura. Essa investigação, feita com rigor técnico, não é, entretanto, considerada, e seus resultados não chegam a ser publicados; algumas de suas propostas passam a ser executadas dentro de um plano que é mais sensível aos apelos da divulgação do que aos de um efetivo reforço das unidades museológicas e de sua sistematização. Abre-se efetivamente o Museu da Casa Brasileira (que tivera uma inauguração simbólica em 1971) e inaugura-se a Casa de Guilherme de Almeida, o primeiro museu

biográfico-literário da capital, sem estar totalmente efetivado o projeto técnico de aproveitamento cultural da residência do poeta e a criação de um anexo para convívio e constituição de centro de criatividade literária (e poética, principalmente).

Na área do município da capital, a grande inovação é o “Museu de Rua”, que, dinamizando o arquivo iconográfico da cidade, constitui um original projeto de valorização da memória histórica, artística e urbanística da cidade, através de imagens fotográficas.

Apesar das idas e vindas, o grupo multiprofissional vai-se instalando aos poucos e dando um caráter mais profissionalizante às instituições, exatamente quando o surgimento (em 1978) de curso de pós-graduação em Museologia, em São Paulo, reaviva o problema da regulamentação da carreira de Museologia paralelamente aos movimentos que se processam na Bahia e no Rio de Janeiro, onde os cursos são em nível de licenciatura.¹⁰

São Paulo, apesar de tudo, passa por um renascimento na área de museus: discute-se (ao menos, na falta de uma ação efetiva e mais dinâmica, a discussão existe) a dessacralização dos museus, a ampliação dos públicos, o serviço educativo e a ação cultural. É verdade que a discussão não sensibiliza a todos; não é extensa, embora, em certos setores, se faça já em nível profundo.

Mas existe, ainda, a proliferação caótica e, em vários níveis, a institucionalização demagógica e o ranço colonial lutando contra a especialização e a profissionalização. Uma terrível luta entre a valorização do profissional e o filhotismo, que vê nas escolas de formação específica o seu maior inimigo. Enfim, há grandes antagonismos e grandes contradições na paisagem museológica paulista. Mas essa contradição mesma não seria, em si, um sinal de vitalidade, um sintoma de mudança?

Esperemos que sim. Esperemos que, do mero crescimento numérico (expressão, talvez, na área cultural, do nosso próprio caótico e desordenado crescimento) passemos agora a uma outra fase, mais feliz porque

¹⁰ *Museu, um aspecto das organizações culturais num país em desenvolvimento*. Waldisa Rússio. O capítulo IV é destinado à amostragem dos museus do estado de São Paulo e contém toda a legislação e dados pormenorizados sobre os museus do Interior do Estado e da Capital. Memória para optar ao grau de Mestre em Ciências pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, Área: Sociologia de Museu (Museologia).

mais racional; uma fase em que, nos museus, se verifique o esforço construtor a que, até por necessidade de sobrevivência, está-se dirigindo o movimento nosso de industrialização, mola mestra do desenvolvimento, processo gestáltico, distêmico, globalizante e interativo.

Parte 2

A elaboração de princípios teórico-metodológicos
e as abordagens sociopolíticas e culturais

Waldisa Rússio Camargo Guarnieri

2.1 Bem e patrimônio cultural ¹

Waldisa Rússio
s.d.

Muita tinta, muito giz, muita lei e muito espaço de jornal se tem gasto para discutir as ideias de *bem* e de *patrimônio* cultural.

O triste é que, enquanto discutimos, desaparecem esses bens e aniquila-se esse patrimônio.

Frases de efeito, pretensas avaliações do passado, profecias para o ano 2000 (do qual estamos distanciados apenas 20 anos), nada disso contribui em coisa alguma para uma definição do que seja *bem cultural*, muito menos para a sua defesa, e nada, ou quase nada, para uma conscientização do problema.

Há, ainda, certos processos de indagação da verdade que, nem por serem antigos, são menos válidos. Um deles, por exemplo, é o de perquirir o valor significativo das palavras. Dentro dessa indagação iremos encontrar, sem dúvida, num mesmo contexto, o termos “bem”, “valor” e “patrimônio”.

Mas, como as palavras, além de raramente serem unívocas, também se alteram, perdendo ou incorporando conteúdos ao longo das épocas e dos espaços, é preciso que se analise a palavra não isolada, mas no seu contexto, e esse contexto dentro de uma projeção de tempo não apenas cronológico mas, acima de tudo, sociológico. E, nesse caso, a História será a nossa grande auxiliar. Não a História-crônica de passado morto, mas a História conhecimento e análise da perspectiva passada, compreensão do presente e prospectiva futura: ou seja, a História do tempo sociológico, como já nos ensinaram os mestres Pontes de Miranda (nos idos de 1929) e Guerreiro Ramos (cerca de 30 anos depois).

Pois vamos recorrer à História, e a uma História quase-factual, que nos vai lembrar a criação de um Serviço de Proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan, hoje transformado em Instituto) em pleno período de Estado Novo. Estado forte, centralizador e autocrático, assume, em relação

¹ Comunicação apresentada, sem procedência; original impresso em papel timbrado particular da autora, e há uma indicação relacionada ao final da década de 1970. Acervo: Centro de Documentação da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (Fesp/SP).

ao nosso patrimônio, uma atitude formalmente paternalista e, à falta de outros elementos de convicção (entre os quais o do próprio exercício da liberdade de expressão individual), atende aos reclamos de uma intelectualidade inquieta, naquilo que aparentemente não lhe criaria problemas. Aparentemente, porque na verdade mesmo nessa ação incipiente feriram-se interesses, principalmente econômicos. Definiram-se, assim, o órgão e a política de preservação do que se convencionou chamar de patrimônio histórico e artístico nacional, estabelecendo uma dualidade classificatória dos registros de nossa memória como nação.

Reflexo claro do formalismo jurídico que, em geral, caracteriza os regimes de exceção (que, justamente por serem excepcionais carecem de um “ar” de legalidade), a política de defesa do patrimônio cultural brasileiro se iniciou e se exauriu em atos formais de “tombamento”, como se o ato jurídico em si fosse o suficiente para a preservação de uma memória que se esgarçava cada vez mais.

Com isso também conseguimos uma definição meramente formal do patrimônio que preservava (ou procurava fazê-lo) o *bem* cultural sem que este se houvesse transformado, a não ser para uma pequena elite, em um *valor*.

Sem criar raízes na consciência popular, estabelecemos leis, normas e procedimentos burocráticos ineficazes. Não apenas porque dependentes das migalhas orçamentárias destinadas à cultura mas, sobretudo, porque lhes faltou sempre o elemento básico e indispensável da sanção social, alicerçada na vontade e no conhecimento.

Sobretudo, a nossa falsa noção de *historicidade* contribuiu e ainda contribui para um festival de equívocos quanto à interpretação do objeto-testemunho e do artefato-documento, que possa ferir padrões estéticos tradicionais, quando não aleatórios e pessoais.

Assim vieram abaixo alguns elementos básicos de nossa memória, de tal sorte que hoje somos um pouco como os “afásicos” a tentar leituras impossíveis porque temos deficiências e lacunas de memória e de registros.

Hoje, embora conscientes desses erros, neles insistimos e questionamos o sentido das palavras sem as projetarmos no tempo social. Defasados quanto ao passado, mutilados no presente, questionamos o futuro e tentamos (apenas tentamos!) lançar as premissas de uma política de defesa dos bens culturais.

Esquecemos que os *bens* se preservam quando se constituem em valor. Não em *valor* para uma minoria, ainda que seja uma “inteligência” atuante: mas num *valor social*, derivado de uma *consciência* que dele se tem como fator fundamental, como condição absoluta de ser e de existir. E essa valoração e essa consciência só podem derivar de uma historicidade da qual significativas parcelas do povo estejam côncias. Em duas palavras: patrimônio cultural é questão de consciência histórica.

Num povo jovem como o nosso, nascido para o mundo durante a abertura renascentista e sucessivamente dominado por linhas exógenas de ação cultural, a ação primeira em relação ao patrimônio chamado histórico e artístico há de ser a de despertar consciências. Mas, para isso, é preciso que aqueles que vão se dedicar a essa tarefa também questionem o *valor* de sua própria *consciência do problema*: seus conceitos, suas limitações, suas dúvidas.

Há que se equacionar o problema em suas dimensões históricas, não em discussões acadêmicas e fosforescentes depoimentos pessoais; o que se deve procurar são as raízes e os afluentes sócio-históricos de uma coisa muito complexa, chamada cultura brasileira, que se há de encontrar nas múltiplas formas de vida, nos hábitos e costumes, no saber fazer e nas ideias, nesse corpo etéreo e quase abstrato que, na realidade, anima os resíduos *materiais* do passado, vivifica os testemunhos do presente e questiona a contribuição para o futuro.

A vida não se esconde atrás dos muros burocráticos: ela está aí fora, onde sempre esteve, povoando as ruas e os caminhos, desenhando casas e templos, deixando monumentos, tentando definir o futuro. Todo o aprendizado se baseia na experiência e no seu registro: um povo sem memória nada sabe, e é presa fácil de armadilhas.

Os caminhos, as casas, as fábricas, as usinas, os objetos, os artefatos, os monumentos, as crenças, as ideias, a arte e o “saber fazer”, esse registro vário que aí está para ser apreendido depende prioritariamente da consciência de seu valor.

Essa consciência não se adquire aos 30 anos, quando já estamos solidificados para viver *o, no e do* sistema, mas na infância, quando descobrimos o mundo e sua verdade.

Não se pode deixar à escola toda a tarefa dessa conscientização. Mesmo porque a escola também se ressentida de deficiências múltiplas.

Se há uma “inteligência” e se ela é “atuante”, é mais do que tempo de lembrar que vivemos numa época de comunicação de massa, de progresso tecnológico acumulado e de tempos sociológicos diversificados, quer quanto ao país em relação a outros, quer quanto às diferentes regiões internas do país.

Quando o bem cultural for efetivamente um valor, poderemos nos preocupar com nosso patrimônio, esteja ele no artefato-cidade ou no pequeno testemunho da criatividade humana, guardado nos museus. Nos museus que não estão mortos, que apenas despertam de um longo período de aparente inércia e que são sacudidos, agora, por um sopro renovador de profissionalização (no seu melhor sentido), de compromisso ético que extrapola os seus muros e de profundo questionamento de sua própria função e tarefa reintegradora num mundo de cultura caleidoscópica e em que tudo se relaciona com os sistemas de produção.

Nossa grande tarefa é, realmente, construir uma memória e uma grande, uma gigantesca indagação; registro e questionamento que nos situarão no presente e nos levarão ao futuro dentro de uma utopia sonhada, “fase que antecede ao plano, inserida nos possíveis do futuro”, contidos nas realidades presente e passada.

A ação pode pertencer, numa primeira fase, à “inteligência”, a uma minoria: mas a indagação da verdade como fator de consciência deve ser feita no nível das mais extensas camadas da população.

Ou continuaremos numa juridicidade falsa e meramente formal, divorciada da vida que se processa alheia a nós, e cujo registro sequer sabemos distinguir. É tempo de reaproximar o Direito e a Vida, ao menos no formalismo que deve ditar as leis para os registros de fragmentos desse mesmo pluriforme viver.

2.2 A interdisciplinaridade em Museologia ¹

Waldisa Rússio

1981

1.

Este texto é um resumo de um pequeno seminário feito no curso de Museologia da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (Fesp), a mais nova das quatro escolas de Museologia existentes no país e organizadora do primeiro curso de Museologia em nível de pós-graduação no Brasil.

2.

A Museologia é uma ciência nova e em formação. Ela faz parte das ciências humanas e sociais. Possui um objeto específico, um método especial, e já experimenta a formulação de algumas leis fundamentais. O objeto da museologia é o fato “museal” ou fato museológico. O fato museológico é a relação profunda entre o homem – sujeito conhecedor –, e o objeto, parte da realidade sobre a qual o homem igualmente atua e pode agir. Essa relação comporta vários níveis de consciência, e o homem pode apreender o objeto por intermédio de seus sentidos: visão, audição, tato etc. Essa relação supõe, em primeiro lugar e etimologicamente falando, que o homem “admira o objeto”.

3.

Se consideramos o fato “museal” como uma relação profunda entre homem e objeto, é necessário considerar:

- a) a “relação” em si mesma;
- b) o homem que a conhece;
- c) o objeto a ser conhecido;
- d) o museu.

A *relação em si mesma* significa “percepção” (emoção, razão), envolvimento (sensação, imagem, ideia), memória (sistematização das ideias e das imagens e suas relações).

¹ Texto publicado em *MuWoP – Museological Working Papers*, n.2, p.58-59 (versão original em francês e inglês), 1981. Publicação do Icofom/ICOM – Comitê de Teoria Museológica do Conselho Internacional de Museus.

O homem deve igualmente ser considerado em si mesmo (filosoficamente, eticamente); sobre o aspecto da teoria do conhecimento psicológico etc. É necessário estudá-lo igualmente em suas relações com os outros grupos humanos e sociais (em nível psicológico, sociológico, político, histórico etc.).

O objeto “em si” exige uma identificação, uma classificação dentro de um sistema, uma integração dentro de uma espécie, gênero ou família; ele supõe uma conservação, o conhecimento da sua composição (química, física etc.), as condições climáticas aptas a prolongar sua “existência”. Ele é testemunho do homem e depende de diferentes disciplinas científicas para ser corretamente identificado, estudado e comunicado.

Entre homem e objeto, dentro do recinto do *museu*, a relação profunda depende não somente da comunicação das evidências do objeto, mas também do recinto do museu como *agente da troca* museológica.

Na verdade, o homem toma, agora, consciência do objeto enquanto parte do mundo natural e o transforma em imagem, ideia-conceito, o que significa que ele o incorpora ao mundo intelectual, “internalizando-o”.

Como vimos, esse processo comporta vários níveis: a consciência, a internalização, a concentração, a alimentação do repertório da memória, ponto de partida do senso crítico que elabora as comparações. Ao mesmo tempo, o homem em relação com o objeto (parte de uma realidade da qual ele também participa e sobre a qual é capaz de interferir) passa de um comportamento passivo, de simples função, a um comportamento potencialmente ativo e criativo. Ele deve então não somente formular julgamento, mas transformações. Ele é capaz de compreender e de aceitar a novidade, as transformações de uma sociedade em contínua evolução e todo o processo científico, histórico e social. Essa relação profunda entre homem e objeto, a qual primeiro se estabelece somente com os objetos materiais, agora ampliou-se às criações abstratas, na medida em que se pode relacioná-las materialmente.

4.

Essa relação profunda entre homem e objeto (objeto, ideia, criação), que constitui o fato “museal” ou fato museológico, se estabelece no recinto institucionalizado do museu. Essa ideia de instituição é útil porque ela cobre bem, tanto o pequeno museu quanto o grande museu tradicional, passando pelo ecomuseu, certamente uma das maiores conquistas e descobertas da museologia contemporânea.

5.

O que caracteriza um museu é a intenção com que foi criado, e o *reconhecimento público* (o mais amplo possível) de que é efetivamente um museu, isto é, uma autêntica instituição. O museu é o local do fato “museal”; mas para que esse fato se verifique com toda sua força, é necessário “musealizar” os objetos (os objetos materiais tanto quanto os objetos-conceito). Podemos assim “musealizar” objetos que são vestígios, provas da existência do homem e seu ambiente, de seu meio natural ou modificado por ele próprio.

À musealização concernem objetos que possuem valor de testemunho, de documento e de autenticidade com relação ao homem e à natureza.

6.

Podemos realizar uma musealização retirando o objeto de seu contexto (museu tradicional) ou pondo-o *in situ* ou em seu eco-contexto e sua ecodinâmica (ecomuseu).

7.

O fato de um objeto ser um documento, um testemunho autêntico, está ligado com o domínio dos conhecimentos do museu (antropologia, arqueologia, química, etnologia, matemática etc.), isto é, as perspectivas através das quais são estudados o homem e seu ambiente.

8.

A musealização *não* acarreta apenas a comunicação museológica. Ela acarreta uma valorização, uma ênfase sobre certos objetos. A musealização repousa em pesquisas prévias, na seleção dos objetos, na documentação, na direção, na administração, conservação e, eventualmente, na restauração. Essa musealização recobre, portanto, ações muito diferentes que dependem de domínios científicos muito diversos.

9.

O museu tem sempre como sujeito e objeto o homem e seu ambiente, o homem e sua história, o homem e suas ideias e aspirações. Na verdade, o homem e a vida são sempre a verdadeira base do museu, que faz que o método a ser utilizado em Museologia seja essencialmente interdisciplinar, posto que o estudo do homem, da natureza e da vida, depende do domínio de conhecimentos científicos muito diversos.

Quando o museu e a Museologia, no senso global do termo, estudam o ambiente, o homem ou a vida, são obrigados a recorrer às disciplinas que a exagerada especialização atual separou por completo.

A interdisciplinaridade deve ser o método de pesquisa e de ação da Museologia e, portanto, o método de trabalho nos museus e cursos de formação de museólogos e funcionários de museu.

2.3 Sistema da Museologia ¹

Waldisa Rússio
1983

No verdadeiro “fórum para a discussão nos níveis teórico e metodológico” ² no qual se constitui *MuWoP*, ficou bem claro que a maior parte dos estudos atuais, concernentes à Museologia, lhe dão a configuração de ciência ou, no mínimo, de disciplina científica independente.

Como sublinhou o dr. Vinos Sofka, chefe de redação, no seu resumo limiar no número 2 da revista, a interdisciplinaridade “foi percebida ... como um desenvolvimento seguido da reflexão sobre a museologia”.³

Quero esclarecer que neste quadro de referência situarei meu trabalho, o qual penso ser mais uma reflexão do que um princípio básico: uma reflexão que atenda ao diálogo e à crítica, sem os quais ficaria fechada em si mesma, sem a possibilidade de se estender e se enriquecer, ou, também, fazer sua revisão.

1. Introdução

Primeiro, “o objeto da museologia e o fato museal ou fato museológico... O fato museal é a relação profunda entre o homem, sujeito conhecedor, e o objeto, parte da realidade à qual o homem igualmente pertence e sobre a qual tem o poder de agir”.⁴ Essa relação comporta vários níveis de consciência e supõe, primeiro e no sentido etimológico do termo, que o homem *admira* o objeto (*ad + mirare*).⁵

Longe de aprofundar esse conceito preliminar, necessário ao tema central deste trabalho (Metodologia da Museologia e a formação pro-

1 Texto publicado em “Methodology of Museology and Professional Training”, no âmbito dos documentos de trabalho do simpósio promovido pelo International Committee for the training of Personnel (Ictop) e pelo International Committee for Museology (Icofom), realizado em Londres, 1983. p.114-125.

2 ICOM, Programa Trienal para 1982-1983, § 38.

3 SOFKA, Vinos. La question à analyser: l’interdisciplinarité em muséologie: Résumé liminaire par le redacteur em chef. *MuWoP*, n.2, p.26-29, 1981.

4 RÚSSIO, Waldisa. L’interdisciplinarité em muséologie. *MuWoP*, n.2, p.58-59, 1981.

5 FREIRE, Paulo. *Ação Cultural para a Liberdade e outros escritos*. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1978. p.53.

fissional), é conveniente lembrar que outras ciências, fazendo uso de métodos específicos, ocupam-se também da relação “homem-realidade” (por exemplo: a Filosofia, a Psicologia etc.) e, mesmo, com a relação homem-objeto (a Antropologia Cultural, por exemplo.). Entretanto, apenas a Museologia ocupa-se dessa relação (existente num contexto “musealizado”, seja no enclave tradicional do museu, seja no enclave do museu da situação ou no ecomuseu, para nomear somente alguns dos numerosos “enclaves” onde se verifica a relação caracterizada como o fato museal).⁶

É preciso ainda lembrar que o fato museal, a relação *homem-objeto* no enclave do museu, supõe, como condição prévia, *uma re-visão*, *uma re-leitura* do mundo e que tem, ainda, como “premissas” fundamentais:

- a) o *homem*, um projeto inacabado, em constante evolução, um ser no mundo, dotado de sensibilidade e de razão, de memória e de imaginação, capaz de agir e criar;
- b) o *objeto*, contingente, existindo “aqui e agora”, num contexto espaço-temporal, documento (*docere*) e testemunho (*testimonium*) de uma realidade susceptível de ser percebida (e, portanto, modificada); nesta categoria é preciso incluir os objetos originais, as cópias, as reproduções válidas e os modelos;
- c) o *enclave museu*, um processo fazendo-se num *continuum*, dentro da realidade do homem e do social. O museu é, conseqüentemente, a condição na qual o fato museal se realiza e é percebido. Nesse quadro e com esses caracteres, ele (o museu) é o objeto de nossa investigação porque, como nos ensina Schreiner (1981), “o museu propriamente dito, enquanto instituição, não é nem todo nem parte de uma disciplina científica, mas uma base institucional necessária. A ciência médica não é a ciência dos hospitais, assim como a pedagogia não é a ciência das escolas, a museologia não pode ser a ciência dos museus”.⁷

6 Esta concepção é muito influenciada pelas ideias de Paulo Freire, no que se refere à educação e à alfabetização, aqui transformadas pela consciência do mundo e por seu contexto.

7 SCHREINER, Klaus. L'interdisciplinarité em muséologie. *MuWoP*, n.2, p.60-61, 1981.

2. Natureza do conhecimento museológico

Posto em discussão este conceito, o *objeto da Museologia*, seguido das “premissas” nas quais ele está fundamentado, pode-se verificar a identificação e a *natureza do conhecimento museológico*. A questão colocada está bem clara visto que seu enunciado, na minha opinião, traz em si, implícitas, algumas definições básicas necessárias para a solução do problema apresentado. Assim, a questão refere-se ao “conhecimento museológico” e ao *savoir-faire*, “quer dizer, à técnica – museográfica”, cujo “todo” deve ser considerado – e, neste caso, seguindo as indagações, como: “conhecimento científico? Ou é preciso distinguir: conhecimento filosófico; conhecimento pragmático; *savoir-faire* técnico; destreza manual? Ou outra?”.

Contudo, considerando-se a relação homem-objeto, a Museologia inscreve-se entre as ciências do espírito, se levamos em conta a divisão tripartida das ciências (lógicas e matemáticas; da natureza; do espírito)⁸ e, mais nitidamente, uma ciência do homem e da sociedade.

Pela própria natureza de seu objeto, a Museologia supõe um prévio conhecimento dos pontos básicos, ligados à Sociologia, à Antropologia (sobretudo a Cultural) e à Filosofia (as relações com a Filosofia já foram estudadas e expostas de modo profundo e brilhante por Gregorová (1981).⁹

Sem desprezar o raciocínio filosófico e dialético, isto é, a reflexão crítica sobre o real na sua totalidade, mas igualmente sem apropriá-lo, o conhecimento da Museologia já está liberado de uma fase de edificação do puro empírico para constituir-se em conhecimento científico. (É preciso admitir que nunca se deixou certa inquietação filosófica, sobretudo porque tenta-se construir uma espécie de Metamuseologia, uma reflexão crítica sobre a própria Museologia.)¹⁰

O conhecimento museológico ocupa-se da realidade e da história, aí compreendido um conhecimento não apenas racional e sistemático, mas também prático, no qual a prática e a razão se constroem num processo de interdependência, reciprocidade, conexão e coerência.

Assim, a Museologia constitui um ramo específico do conhecimento científico (lógico, racional, sistemático) que não dispensa sua prática,

8 CORBISIER, Roland. *Enciclopédia filosófica*. Petrópolis: Vozes, 1974. p.142.

9 GREGOROVÁ, Anna. L'interdisciplinarité em muséologie. *MuWoP*, n.2, p.34-37, 1981.

10 CORBISIER, Roland, op. cit., p.70.

para a qual são elaboradas técnicas e procedimentos, instrumentos operacionais de trabalho baseados no conhecimento científico anterior; um conhecimento científico que se renova e rejuvenesce com o auxílio da prática e do empírico, compreendidos aqui como a experiência vivida, a atividade consciente que, no momento de visão e de re-visão e da leitura ou re-leitura do mundo, do real, do natural, ajuda a construção e o desenvolvimento do cultural, do conceitual, do histórico.¹¹

3. Sistema da Museologia (diferentes domínios do conhecimento museológico)

Considerando-se a Museologia como uma ciência em construção, seu sistema é uma questão aberta, na minha opinião.

Entretanto, parece-me também razoável propor a discussão do seguinte quadro, onde fizemos o esboço:

- a) diferentes domínios do conhecimento museológico;
- b) os subdomínios e seus respectivos objetos;
- c) a interação entre os diferentes domínios do conhecimento museológico propriamente dito;
- d) a interação entre os diferentes domínios do conhecimento museológico, seus subdomínios e as principais disciplinas auxiliares ou complementares da museologia.

¹¹ Para esta questão ver CORBISIER, op. cit., na referência sobre *logos e práxis*, p.167.

Muscológico	Muscológico	Objeto	Disciplinas Auxiliares e complementares principais	Categorias de Objetos a estudar (área multidisciplinar)
<p>(1) Museologia Geral</p> <p>2.1. Segundo a Tipologia de Museus (Texto Muscológico)</p>	<p>Teoria Muscológica História dos Museus</p> <p>Administração Muscológica (princípios gerais)</p> <p>2.1.1. Segundo ramo de conhecimento e atividades: a) Museologia Museu de Arte e b) Museologia Museu de Ciência</p> <p>2.1.2. Segundo o método (monografia, etc.)</p> <p>2.1.3. Segundo o Espaço Geográfico ou Cultural</p> <p>Museologias – do Terceiro Mundo - dos Países Desenvolvidos - Perspectivas (Exemplo: Anos 60) - Prospectivas (Século XXI...)</p> <p>Pesquisa Muscológica.</p> <p>Documentação de Gestão Muscológica</p> <p>Conservação: segurança, clima, luz, processo, técnicas</p> <p>Introdução à Teoria do Restauro</p> <p>(1) do Objeto em si: Princípios de exposição (inclui as técnicas) Semiologia de Objeto Documentação para Comunicação</p> <p>(2) Ação Educativa e Cultural (Serviço educativo/expositivo)</p>	<p>O fato muscológico (processo) O 'cenário' e sua evolução A ação museal: gestão/organização O Texto museal: O 'fato' no seu texto (linguagem)</p> <p>Museu: cenário e instituição: Realidade e Potencialidade</p> <p>O FATO MUSEAL no seu contexto: O Institucional, o 'Cenário' As políticas culturais</p> <p>O fato museal: a identificação do objeto</p> <p>O fato museal: preservação do objeto</p> <p>O 'fato' museal, o processo O homem, o objeto, o cenário A relação/Consciência possível Homem/Objeto/Realidade: Consciência possível/ação</p> <p>O cenário da relação homem/objeto O Museu enquanto 'Utopia' (o pensamento utópico)</p>	<p>Conhecimento prévio (desejável): Filosofia, História, Antropologia, Sociologia, Ciência da Educação, Direito, Administração, Física, Química, Biologia.</p> <p>Conhecimento auxiliar: as áreas citadas e, mais especificamente: Teoria da Comunicação, Semiologia, Informática, Antropologia Visual e dos Processos Simbólicos, Métodos e Técnicas da Pesquisa Científica, Técnicas e Processos Artísticos- Culturais (Nacional e Regional), História da Arte e da Técnica, da Ciência.</p> <p>Estágio (trabalho prático em museus e organismos afins, órgãos de preservação de patrimônio cultural).</p>	<p>Objetos técnicos e científicos A obra de arte Tecidos, tapeçaria, indumentária Ourivesaria e Joalheria Madeira Papel Fotografia Imagária Utensilagem doméstica Máquinas e equipamentos: agrícolas industriais científicos Instrumentos musicais Mobiliário Vidros e Cristais Cerâmica Objetos de adorno Armaria (defensiva e ofensiva) Meios de Transporte Multímetros... etc.</p> <p>(área de ação conjunta com profissionais de outras formações)</p>
<p>(3) Museologia Aplicada (Museografia)</p>	<p>3.1. Curadoria Muscológica: 3.2. Conservação Muscológica</p> <p>3.3. Comunicação Muscológica (a dialética museal)</p>	<p>O fato museal: preservação do objeto</p>		
<p>(4) O Projeto Muscológico</p>	<p>Planificação Museal</p>			

Este quadro, apresentado na discussão, me parece mais próximo dos sistemas expostos por Klausewitz e Sofka,¹² do que com outras derivações.

Uma simples análise do quadro anexo serve para demonstrar quais são os ramos e os domínios do conhecimento museológico e quais são as disciplinas complementares e auxiliares (pode-se demonstrá-lo em cada domínio específico).

Se as ciências são *auxiliares* ou *complementares*, não podemos colocá-las no mesmo nível dos diferentes domínios do conhecimento museológico.

Podemos até mesmo distinguir entre *ciências complementares obrigatórias* (por exemplo: a física, a química, a biologia e a climatologia para o pleno conhecimento das ciências de conservação) e *ciências complementares, facultativas* ou *opcionais*, ou ainda, simplesmente “auxiliares”. É o caso, por exemplo, da estatística na pesquisa prévia para a identificação do objeto nos museus de arte, ou mesmo, na Teoria Museológica: ela pode enriquecer com certos dados esses domínios museológicos, mas não é essencial, absolutamente necessária para seu pleno desenvolvimento e conhecimento.

Assim, ainda dando exemplos: o conhecimento da História é indispensável, não apenas a História dos Museus, mas, também, é complementar obrigatório das Museologias Especiais dos Museus de Arte, de Ciência etc. Pode-se dizer o mesmo de outras ciências, tais como a Psicologia (sobretudo a Psicologia Social) e a Sociologia e suas relações com a Museologia.

Mas a Museologia Teórica e Filosófica (neste trabalho é chamada de Teoria Museológica) é parte integrante do conhecimento sistemático museológico (museologia enquanto ciência).

A explicação para os diferentes “tipos” de conhecimento serem colocados em diferentes níveis é fundamental para a definição do campo de conhecimento museológico (Museologia como ciência) e leva a importantes consequências no terreno do *ensino museológico* (museologia enquanto conhecimento científico ou disciplina para ensinar e aprender) e, portanto, da formação profissional.

12 Para esta questão ver KLAUSEWITZ, Wolfgang; SOFKA, Vinos. *Muséologie: science ou seulement travail pratique du musée? MuWoP*, n.1, 1980, respectivamente p.11 e 12-13; sessão “Provocations muséologiques”, 1979.

4. Os objetivos do conhecimento museológico

O objetivo da museologia e da pesquisa museológica é o conhecimento claro e intenso do *fato museal* (relação profunda entre o homem e o objeto) e da condição, do enclave no qual ele se realiza (museu), dentro de um contexto, uma visão espacial e temporal e das perspectivas e prospectivas do homem e da sociedade (ver 1 e 2).

O ensino e a formação museológica visam a criação dos quadros de investigação científica e dos trabalhadores no exercício da profissão museal dentro de um contexto de ciência (museólogos), além de formar profissionais aptos para transmitir (“fazer passar”) tal conhecimento. Como diz o professor Gaël de Guichen, do Iccrom/Roma, “o que antes foi um trabalho ou um passatempo de amadores esclarecidos, tornou-se dever e trabalho profissional. Atualmente muitas são as qualidades necessárias a um bom museólogo para que se retire esse trabalho do amadorismo”.¹³ E, neste caso (formação profissional: conhecimento científico a ser exercido e experimentado), estou de acordo com a definição do dr. Neustupny, segundo a qual “a Museologia pode ser perfeitamente definida como a teoria e a metodologia do trabalho do museu”.¹⁴

Na atividade científica, Teoria (conhecimento) ou Ação (práxis, exercício profissional) definem o objeto; o método também está definido ou em vias de sê-lo, seja ele método do caminho a seguir, ou procedimento para fazer qualquer coisa.

5. O método do conhecimento museológico

Definidos o objeto da Museologia e a natureza do conhecimento museológico (ver 1 e 20), é preciso interrogar qual o método que lhe permite a articulação lógica, sistemática de conhecimentos universais e necessários sem os quais ela não seria em si uma ciência.

Do meu ponto de vista, esse método é a interdisciplinaridade: o tratamento interdisciplinar, sistemático e interativo entre os dife-

13 DE GHICHEN, Gaël. *Museus adequados a abrigar coleções?* (Coleção Museus & Técnicas, do Projeto Museu da Indústria, SICCT, v.1). São Paulo, 1980. Texto da conferência proferida em 17 ago. 1979, na abertura das atividades culturais do Projeto Museu da Indústria de São Paulo.

14 NEUSTUPNY, Jiri. La muséologie, science ou seulement travail pratique du musée? *MuWoP*, n.1, p.28-29, 1980.

rentes campos do conhecimento museológico, em si, e os diferentes ramos de conhecimentos subjacentes e informativos do conhecimento museológico.

Essa interdisciplinaridade permite a constante interação, o processo que leva a um caminho próprio para a pesquisa e a operação do raciocínio, bem como à ação museológica, considerada como um todo sistematizado (conhecimento do Fato Museal e realização da Ação Museológica em um só e único processo).

Desse modo, a ciência museológica a partir do método da interdisciplinaridade, o ensino e a formação serão, por consequência, interdisciplinares, e interdisciplinar será o trabalho nos museus. (Entretanto, creio que não será jamais excessivo sublinhar que a multiprofissionalidade nos museus não é feita por exclusão, ao contrário, exige a presença do museólogo, definido como um profissional com formação específica no domínio da ciência museológica.)

Encarando o conhecimento científico, o ensino que ele acarreta e a ação científica (profissão, ofício) como diferentes estágios de uma mesma operação e atividade – o trabalho humano sobre o campo, um domínio específico –, pode-se concluir pela coerência e pela unidade de um só método relativo à Museologia enquanto ciência, ensino e profissão: a interdisciplinaridade.

Esse fato evidencia que a razão e a prática museológicas, orientadas para um processo de interdependência, reciprocidade e conexão lógica e coerente, permitem que a pesquisa científica, a formação e o exercício profissional sejam um sistema.

As consequências de ordem prática são extremamente benéficas no nível da instituição (museu), da profissão (ensino/formação) e da ciência museológica.

5.1. No nível do museu

porque enquanto recinto, a condição e o contexto próximo do fato museal e, ao mesmo tempo, a *instituição* onde, com prioridade, se realiza o exercício do saber museológico (profissão do museólogo), o método interdisciplinar:

- a) previamente, supõe a presença de muitos profissionais, formados em diferentes disciplinas que orientam os objetivos de cada museu;
- b) considera-se a ação de “catalisador” do museólogo, não enciclopédico, não onisciente, mas seguramente o profissional apto a coordenar as diferentes ações resultantes de diferentes domínios de conhecimentos representados pela variedade de profissionais que trabalham em museus; e as trocas, as relações conexas e recíprocas e a coerência do trabalho museológico;
- c) considera-se a possibilidade dos movimentos de análise e de síntese, a existência de teses e antíteses, o que dá ao museu e ao seu quadro profissional uma visão viva, dialética, histórica e crítica, inclusive no que concerne aos museus, em si, a seus profissionais e suas funções;
- d) partindo de visões fragmentadas, estereotipadas ou antissistemáticas, é possível uma ação mais dinâmica, não apenas “para”, mas “com” a comunidade;
- e) considera-se uma estrutura funcional e uma relação interprofissional como a condição que facilita a emergência da relação “homem/objeto” como fato museológico, onde o museu é o agente de ligação.

5.2. *No nível do ensino*

- a) considera-se um quadro de professores multiprofissional e interdisciplinar orientado pela e para a Museologia;
- b) considera-se, também, um quadro de discípulos igualmente interdisciplinar, isto é, com uma formação anterior em outras disciplinas;
- c) a existência da interdisciplinaridade em ambos não garante de forma mecânica um bom resultado, mas evidentemente facilita a emergência de um ensino e de instituições de ensino mais democráticas, nas quais a relação “aluno/professor” não configura jamais uma relação de dominação e de autoridade imposta, tornando possível um diálogo efetivo, um clima de humildade, de respeito e confiança recíprocos, de liberdade, no qual a educação, a ciência e o homem têm a possibilidade de crescer.

5.3. *No nível da ciência museológica*

- a) permite-se a “fertilização cruzada”, em razão da permuta efetiva de ideias, além das fronteiras das especializações, facilitando uma visão e uma experiência interativas de diferentes campos científicos. O que não só enriquece os campos da Museologia, que não são apenas uma reunião de informações, mas também permite uma adição ordenada, seletiva, conexa e sistematizada de novos dados científicos;
- b) facilita a emergência de inquietudes estimulantes da pesquisa em um novo e largo horizonte, mesmo a simples formulação de dúvidas, muitas vezes inadmissíveis em um contexto acadêmico monolítico unidisciplinar, o qual pode, inclusive, ser julgado como o responsável pela não realização científica de inquietudes salutares e promissoras;
- c) permite-se a criação de um espírito de receptividade à crítica sem a qual a ciência e o científico não se realizam jamais.

5.4. *E, ao fim, no nível profissional e científico do museu*

a interdisciplinaridade e seus desdobramentos permitem a viabilidade a uma maior consciência da necessidade de uma reflexão crítica contínua e constante sobre a Museologia, e sobre o papel do museólogo como trabalhador social.

2.4 Exposição: texto museológico e o contexto cultural ¹

Waldisa Rússio Camargo Guarnieri

1986

Este encontro da Associação Brasileira de Antropologia marca um fato inédito: a presença de museólogos entre os participantes. Se o fato é inédito, nem por isso, entretanto, nos parece descabido. Em verdade, a Museologia está à procura do elo perdido, pois ao longo de sua existência, ignora-se em que momento ela se transformou em filha feia, rejeitada pela Antropologia, ou em filha pródiga, abandonando o seio materno.

Por isso, em primeiro lugar, ao agradecer ao antropólogo Antonio Augusto Arantes o convite para participar deste encontro, devo-lhe uma gratidão mais extensa e mais profunda por proporcionar esta oportunidade de encontro da Museologia com a área das Ciências Humanas, de que é costumeiramente alijada e, em particular, com a Antropologia e, portanto, com os laços de família que marcam profundamente a sua identidade.

Em segundo lugar, cabe esclarecer que, mais do que uma *comunicação*, pretendo expor reflexões sobre a Ciência Museológica e sua prática. *Alinhavando algumas ideias* que, a meu ver, ficarão sempre mais claras num debate, num diálogo que possamos estabelecer.

Assim, quero lembrar que a Museologia tem sua história ligada ao desenvolvimento de uma prática que ocorre nos museus, base institucional em cuja evolução podemos entrever alguns momentos decisivos: a Antiguidade, a Renascença, o Iluminismo, o Romantismo e a Época das Comunicações.

Vinculada à prática museal, a Museologia teve seu desenvolvimento científico retardado pela estreita ligação de sua base institucional, o museu, com o Poder (político e econômico). É com essa subordinação nítida que se formam as coleções e a ênfase que a elas é dada, enquanto quantidade e valor de raridade, antiguidade ou autenticidade. As coleções refletem o Poder ou o Saber, que é também uma modalidade do

1 Texto apresentado na Reunião da Associação Brasileira de Antropologia, realizada em Campinas (SP), 1986. Acervo: Centro de Documentação da Fundação Escola de Sociologia de São Paulo (Fesp/SP).

Poder. Sem perderem essa conotação, as contradições de nossa época possibilitam uma reflexão crítica que ultrapassa o Museu para preocupar-se com o Fato que nele (museu) acontece.

É assim que a Museologia, em suas origens, uma mera descrição do museu e de suas coleções, vai se alçar à posição de estudo das relações entre o Museu e a Sociedade e, finalmente (estágio atual), à Ciência das relações entre o Homem e a Realidade, segundo Gregorová; ou, das relações entre o Homem e sua Herança Cultural, segundo Van Mensch; ou, segundo o nosso próprio conceito, a Ciência do Fato Museológico, entendido sempre em um processo, e constituído pela *relação profunda* entre o Homem, sujeito que conhece, e o Objeto, parte da Realidade, da qual o Homem também participa, num cenário institucionalizado, o Museu.

Decorre, pois, dos conceitos atuais de Museologia:

- 1) que o Museu é apenas uma base institucional necessária, uma *condição* dentro da qual o *Fato Museológico* se realiza;
- 2) que Museografia não é sinônimo ou equivalente de Museologia, mas um *domínio*, uma divisão interna que corresponde à Museologia Aplicada;
- 3) que, em consequência, *coletar, pesquisar, documentar, comunicar* (inclusive através da *exposição* e da *ação educativa e cultural*) constituem atividades operacionais da *curadoria*, da *conservação* e da *comunicação museológicas* (subdomínios da Museografia).

Portanto, a *exposição*, embora sendo um dos momentos da ação museológica, é também um ponto nodal das várias operações interativas dentro do Museu; é a exposição que viabiliza o *fato*, a relação *homem-objeto*.

A exposição, obviamente, pressupõe pesquisa, coleta, documentação e conservação, e conduz a uma ação educativa que a completa. A exposição realiza (ou pretende) socializar o conhecimento, dizer algo a alguém (mensagem), viabilizar leituras inteligentes dos objetos e, através deles, da realidade (leitura do mundo, de que fala Paulo Freire).

Que é expor?

É mais do que apresentar fisicamente um objeto ou um conjunto de objetos. A exposição museológica ultrapassa a mera ênfase em aspectos

físicos, externos, ou da aparência dos objetos, mas indaga e explicita os seus conteúdos, mensagens, significados.

Uma exposição é uma mensagem (de alguém para outrem) transmitida através dos objetos.

Uma exposição é um discurso e, portanto, pode assumir caráter narrativo, descritivo, interpretativo ou explicativo; sendo discurso, pode ser predominantemente científica, estética, ou poética.

Uma exposição é uma linguagem, na medida em que se constitui em uma *expressão* inteligível da realidade.

Uma exposição é um texto objetual, que reúne testemunhos e documentos materiais “em si”, significados, símbolos, representações.

Assim, os objetos coletados não são aleatórios, mesmo quando definidos, pois refletem quem os recolheu.

Os objetos de uma exposição não são aleatórios: além de refletirem critérios implícitos ou explícitos de seleção (e de quem a faz), eles representam um contexto anterior (de que emergem) e sua leitura será tanto mais acessível quanto contextualizada (contexto do leitor).

Que objetos musealizamos ao expor? Aqueles que sejam *documento*, que digam, que ensinem (*docere*); os que *testemunhem* (contem algo de alguém ou de alguma coisa ou acontecimento); aqueles que sejam *autênticos* não porque sejam originais e não contrafações, mas porque são *fidedignos*, isto é, *verdadeiros*.

Além da função documental e testemunhal, os objetos assumem o caráter de modelos, símbolos e representações; as exposições apresentam e representam.

A exposição diz, afirma; informa, comunica; registra; questiona. Uma exposição estabelece e subverte.

Entretanto, se uma exposição tem um sentido, esse sentido pressupõe uma relação não só entre quem a realiza e quem a “consome”, mas entre o objeto mesmo e quem o lê.

Mas uma exposição não se faz só de objetos. Há uma série de outros elementos que formam a massa, o tecido que interliga, enfatiza e evidencia as palavras-objetos. Há suportes e apoios museográficos.

Pensemos a exposição em sua inteireza e não apenas nos objetos.

Que é espaço expositivo?

É o dimensionamento físico da ação museal. É ambiente e atmosfera. A maneira como o distribuímos, como o interpretamos e agenciamos condiciona a ação museológica. Espaços fechados, íntimos, reservados, e espaços abertos, amplos, extrovertidos, são reflexos culturais. A estátua do imperador Marco Aurélio, que esteve durante séculos no Capitólio, teve aí uma significação que certamente perdeu ao ser levada para uma sala de pé direito baixo, em que o imperador aparece desmontado de seu cavalo... Onde a ampliação para dar a distância em que a grande solidão do soberano era tão facilmente sentida?

O próprio percurso – os roteiros e itinerários que propomos para uma exposição – tem de ser pensado em razão de hábitos culturais ou de formulações que pretendemos, como, por exemplo, circulação a partir da direita, porque é hábito da população preferir o lado direito da entrada; ou circulação a partir da esquerda, porque a exposição é um texto e nós lemos da esquerda para a direita.

O distanciamento entre objeto e observador deve considerar as relações de proximidade de determinados contextos culturais.

Os textos de apoio, as legendas, os painéis, as etiquetas, têm quantificações e colocação definidas em virtude de dados biológicos (lei do mínimo esforço, raio visual), relações antropométricas e dados culturais (populações letradas ou iletradas, com hábitos arraigados de leitura). Há povos ou populações em que é forte a tradição oral; um texto gravado, audível diante de um objeto, terá certamente mais resultado em termos de comunicação que um grande painel com texto literário diante do qual as pessoas poderão passar indiferentes.

A própria abundância ou “rarefação” dos objetos a serem apresentados é um dado cultural importante. A apresentação de conjuntos de objetos,

ou a apresentação pontual resultam da conformidade ou da transgressão intencional a padrões estéticos ou formais implícitos ou explícitos.

O tempo utilizado num percurso, o cálculo exato para um percurso agradável (não cansativo), racional e econômico (sem idas e vindas, rodeios e voltas) e, sobretudo, dosar o tempo necessário para que o maior número possível de pessoas possa introjetar e extroverter significados... Tudo tem de ser considerado.

A luz e a cor não são quaisquer, nem são indiferentes. Tenho quase certeza de que se nossos museus não usassem tanto o branco e preto e o cinza como cores constantes de seus suportes, a população teria muito mais desejo de permanecer e de voltar. Talvez este seja um dos motivos para que as pessoas sejam cada vez mais *visitantes ocasionais* e cada vez menos *frequentadores* (assíduos) de nossos museus.

Dizemos, gritamos e cantamos que *somos um país tropical*; vemos, nas pinturas das casas e nos trajés do povo, o gosto pelas cores vivas... Sabemos que os tons vermelhos, os verdes e os azuis fortes são os que a retina humana guarda por mais tempo e insistimos em cores neutras, falsamente *nobres e dignas*.

As exposições em vez de estarem carregadas de vida, simulam grandes funerais de objetos inertes, descaracterizados e sem a força evocativa de seus cenários de origem. Tome-se, por exemplo, plumária indígena, usada num sistema de comunicação dos mais efetivos e dos mais bonitos, e vamos sacrificá-la sobre painéis de veludo negro (que, além de tudo, ainda concentra a radiação ultravioleta!)

Temos usado a luz para sublinhar ou evidenciar dramaticamente um ou outro objeto. E se, às vezes, lembramos a quantidade e qualidade de luz para melhor conservar um objeto, por vezes nos esquecemos que a penumbra também pode prejudicar a percepção e, sobretudo, a compreensão de objetos feitos para serem usados à luz meridiana em sol a pino.

Não temos procurado apenas recriar ambientes, mas criar ambiências, usando recursos auditivos (músicas, ruídos, sons evocativos), olfativos (odores, cheiros), táteis (áreas de objetos tangíveis), ênfase aos recursos visuais (ilusões de ótica, apelo aos multimeios etc.), incluindo o uso de referências espaciais: ver de cima, de baixo, à linha do horizonte; de perto, a distância...

Quando Umberto Eco observa que há, nos museus dos Estados Unidos, a obsessão de se recriar a realidade, ele tem razão quanto a uma espécie de pompa ritual, de aparato teatral que caracteriza a musealização em grande parte desse país; mas, a bem da verdade, deve-se dizer que, em maior ou menor dose, essa é a preocupação dominante talvez na maioria dos museus contemporâneos.

Entretanto, o contexto humano e social, histórico e cultural, não se refere ao passado apenas; é, antes de tudo, presente, e é, também, projeção para o futuro.

Daí que a linguagem museológica nem sempre assumirá o discurso narrativo, factual, explicativo, baseado no documento produzido dentro de um contexto já vivido, e reconstruído com “os olhos do presente”.

Ela pode, também, assumir o símbolo e a metáfora em circunstâncias bastantes diversas. Para dizer o que é impossível explicitar nos tempos de cólera e opressão; para significar e atingir, também e, sobretudo, o afetivo que vive no humano e alimenta o cultural.

Foi embasada nestas últimas premissas – a de um contexto humano e social vinculado ao presente, que também é História, e a de uma linguagem museográfica que também signifique e abarque o afetivo – que se lançou a ideia da musealização ecomuseológica, que vem combinando a exposição tradicional intramuros com a exposição *in situ*, caracterizadas ambas por uma “coleta” não esbulhadora dos objetos (que, em geral, continuam na posse dos seus “detentores”, embora recenseadas como patrimônio da comunidade). A própria eleição de “monumentos” e núcleos de memória (antenas de memória, na feliz nomenclatura dos ecomuseologistas do Creusot), filtrados pelo crivo da musealização, refletem atos meramente expositivos em termos museográficos. Obviamente com todas as implicações que significa “expor”. Nesse caso, as palavras chaves são “valorizar” (*mettre en valeur*), realçar, enfatizar, sublinhar, apreender... Exposição diferente, sim; mais rica, sim; mais direta, sim; mas, simplesmente exposição, mediante escolha de elementos significativos da comunidade, realizada pela própria comunidade auxiliada por seus técnicos e apoiada pelos organismos de Poder. Mas exposição em que seleção anterior e a comunicação assumem dimensões mais amplas porque comunitárias, o que elimina quase sempre a discussão sobre a legitimidade da escolha e a representatividade do acervo. Mas, repito, exposição... Com todas as suas potencialidades e dificuldades.

Facilitadas pelos seus sítios de origem ou realizadas fora deles, em novas tentativas de contextualização, que são as exposições?

Exposições são elementos de memória: são construções como o “palácio da memória de Matteo Ricci” (ultrapassando a sua proposta original), onde cada ângulo, cada aposento assume um aspecto de evocação.

Exposições são espelhos em que contemplamos nossa aparência de indivíduos e de coletividade; onde nos percebemos melhor quando melhor percebemos *os outros*, a alteridade.

Exposições são poemas: contam e cantam a Vida, passada e presente; interpretam; profetizam o futuro: antevêm verdades...

Exposições, objetos e quem as faz não são neutros.

O uso dos objetos de cotidiano na construção de sentido está permeado pelo ideológico. E não há por que recusá-lo.

Afinal, ao profissional de museu há de se aplicar o que Juan Marinello dizia a respeito do crítico (de arte): “Não se concebe, em momento algum, mas muito menos naquele em que vivemos, um crítico que não esteja no nível – e eu me sinto tentado a dizer, acima do nível – da informação e da cultura gerais e específicas que seu tempo exige”, o que, certamente, não inclui uma morna neutralidade.

Não estamos falando nem de museus, nem de profissionais, nem de objetos ou exposições neutros ou inocentes; falamos de pessoas e coisas ligadas à vida, carregadas de intenções e significados, de mensagens e profecias, de realidade e utopia.

2.5 Museologia e ciências humanas e sociais ¹

Waldisa Rússio Camargo Guarnieri
s.d.

Seria insistir no óbvio afirmar que a Museologia é uma jovem ciência, ainda em formação. Basta lembrar que o primeiro estudo sério de que se tem notícia é o ensaio de Diderot, inserido na “*Encyclopédie*”, sobre “uma organização racional para o Museu do Louvre”. Não nos cabe, aqui, discutir as razões possíveis, as causas prováveis desse fato, bastando-nos apenas lembrar que desde o incêndio da Biblioteca e do Museu de Alexandria até a criação do Louvre o próprio termo *museu* foi banido até mesmo da linguagem. Chamam-se “tesouros”, “penetralia”, “gabinetes de curiosidades” etc. , as coleções que, com finalidades diversas, se formam nesse longo período.

Não é, pois, de estranhar que sejam relativamente recentes os estudos a respeito dos museus, não só quanto aos seus aspectos técnicos imediatos (preservação, conservação, exposição) como também os referentes à sua história, à sua estrutura, institucionalização e às suas relações com o público e com a sociedade de que participam.

Numa primeira fase de sua evolução, a “Ciência dos Museus” foi mera descrição de coleções, dos edifícios que as abrigavam e das suas principais características, e o relato factual dos seus respectivos surgimentos: deram-lhe o nome de Museografia.

Paralelamente à evolução dos organismos objeto da Museografia, ela própria foi sofrendo modificações, se enriquecendo e se aprimorando.

Já não bastava o conhecimento histórico (em seu sentido fáctico) e as noções necessárias à adequada preservação, conservação e exposição de objetos; a História dos Museus fez-se, cada vez mais, pesquisa (= *histor*), e acrescentou-se, às técnicas usuais, a documentação, que se tornou um dos temas principais, passando, a própria exposição, a ser vista como seu elemento, modalidade e manifestação.

¹ Comunicação apresentada em evento museológico, sem data. Acervo: Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP).

Com o evolver do Museu e das suas perspectivas dentro da sociedade, novos conceitos se firmaram a seu respeito e, em consequência, novas indagações se colocaram: assim, ao museu-templo, ao museu-arquivo e ao museu-laboratório, juntaram-se as ideias do museu-escola e do museu-centro de convívio cultural.

E, em consequência, cada vez mais se impõe o estudo do museu como instituição; como organização administrativa e social, em si, e como organização estruturada e atuante dentro de um meio mais geral e abrangente, a organização da sociedade.

A cada dia mais se firma o conceito de que o museu é o registro da longa e sofrida evolução do homem e do seu *habitat*: do meio em que vive, da sua vida e da obra de sua inteligência, de sua sensibilidade, de suas mãos: sua ciência e sua arte.

Daí, as relações profundas do Museu com as ciências do Homem e da Sociedade.

Poderíamos nos demorar demonstrando, à sociedade, as inúmeras relações do Museu com a Sociologia, com a Antropologia, com a Economia e com a Psicologia (para não citar outras ciências); isto, entretanto, exigiria a extensão e a profundidade de um ensaio.

Assim, a Ciência dos Museus se enriquece com os atributos e as perspectivas das ciências humanas e sociais, e engloba, também, o conhecimento técnico da conservação, da preservação e... da comunicação (visual, social), mas não se limita a esse conhecimento.

Dia a dia, verificamos o crescimento da preocupação do Humano e do Social em relação aos museus, de tal forma que a própria técnica se vai não apenas atualizando, mas alterando.

Não é sem razão que Hughes de Varine-Bohan afirma que “mais do que existirem para os objetos, os museus devem existir para as pessoas”.

E o próprio museu, como organização, não é visto apenas em função de relações e hierarquias entre cargos, mas também, e princi-

palmente, em função das relações entre as pessoas que aí trabalham (entre si, e entre estas e o público). O próprio material de museu e sua exposição vêm sendo discutidos e examinados sob o prisma de seu relacionamento com o ser humano.

Entre outros fatos que poderíamos citar em abono do que afirmamos, lembraríamos que o “Instituto de Sociologia Comparada da Universidade de Colônia” (Alemanha Ocidental) tornou-se célebre pelo conjunto de pesquisas de Sociologia de Museus e de Museologia.²

É bem verdade que a inserção da Museologia entre as Ciências Sociais e as suas relações recíprocas constituem fatos recentes: como assevera Eisenbeis,

Il n'est toutefois pas possible de parler d'une véritable tradition à propos des études menées sur les musées dans les cadres des Sciences Sociales. Ce n'est qu'au cours des dernières années que l'on a entrepris l'examen systématique de certaines hypothèses et données. Les travaux sociologiques de Hans L. Zetterberg, 1962, Pierre Bourdieu, 1966, et Joffre Dumazedier, 1966, représentent les plus importantes contributions à cet égard.

La plupart des études faites dans le passé considéraient le musée de l'intérieur, s'intéressant surtout au visiteur et à son comportement ... elles concernaient essentiellement les musées d'art, ce qui rendait leurs conclusions plus spécifiques ...

Aux États-Unis notamment, à la différence de l'Europe, on s'est efforcé, par des modifications systématiques, d'étudier l'accueil réservé par les visiteurs à différents modes de présentation ...

Dans l'optique que nous avons adoptée, nous espérons pouvoir situer le musée en tant qu'*Institution Sociale et Culturelle* ... les conditions réelles et les motivations socio-culturelles de la fréquentation et surtout de la non fréquentation des Musées, et de dire quelle “image” du musée influe sur le comportement des différents groupes sociaux...

Lembraríamos ainda, muito modestamente mas sem falsos constrangimentos, que foi na Escola de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (Fesp) que se apresentou, pela primeira vez em nosso país, uma memória sobre Museologia (12 out. 1977; memória apresentada pela atual Coordenadora dos Cursos).

2 Cf. EISENBEIS, Manfred. “Eléments pour une Sociologie des Musées”. *Museum*, v.XXIV, n.2, p.110-119, 1972.

2.6 Alguns aspectos do patrimônio cultural: o patrimônio industrial ¹

Waldisa Rússio Camargo Guarnieri
1983/1985

Neste Seminário já foram discutidos os aspectos jurídicos, arquitetônicos e urbanísticos do patrimônio cultural.

Seria redundante e pretensioso voltar a discutir esses conceitos.

Assim, a efetiva contribuição que um museólogo poderia dar seria a de levantar a discussão sobre o patrimônio cultural sob o prisma da Museologia e, em seguida, explicitar uma proposta de preservação da memória industrial de São Paulo, colocando tal proposta em debate.

Parece-me fundamental, antes de situar os aspectos da Cultura com que trabalha o profissional de museus, esclarecer o que se entende por Museologia.

Museologia é uma ciência em formação.² “Museologia é a ciência do fato museológico.”³

Fato museológico “é a *relação* profunda entre o *Homem*, sujeito que conhece, e o *Objeto*, parte da *Realidade* à qual o Homem também pertence e sobre a qual tem o poder de agir”, relação esta que se processa “num cenário institucionalizado, o museu”.⁴

Ora, se o *fato museológico* pressupõe a relação profunda entre o Homem e o Objeto, ambos num contexto que é o mesmo – a Realidade –, que é que se recolhe aos museus para estudo, documentação e comunicação à comunidade? Resumindo, que é que se *musealiza*?

1 Comunicação elaborada em dois momentos, parte em 1983, parte em 1985. Acervo: Centro de Documentação da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (Fesp/SP).

2 A ideia de que a Museologia corresponde a uma disciplina científica e a uma ciência em formação é adotada, entre outros, por Schreinner, Ztranzky, Gregorová e Sofka (*MuWoP/DoTraM*, n.1. Estocolmo: Comitê Internacional para a Museologia – Icofom, 1980).

3 RÚSSIO, Waldisa. “L’interdisciplinarité en muséologie”. *MuWoP*, n.2. Estocolmo: Comitê Internacional para Museologia – Icofom, 1981.

4 Ibidem.

Por definição (de Museologia), musealizamos os testemunhos do homem e do seu meio, seja do meio físico (natural), seja do meio transformado pelo homem (de que a urbanização é o exemplo mais claro).

Na verdade, não musealizamos *todos* os testemunhos do homem e do seu meio, natural e urbanizado, mas aqueles traços, vestígios ou resíduos que tenham *significação*.

Quando entrarmos no terreno das significações, penetraremos, também, o vasto campo dos sinais, imagens e símbolos.

Sem pretender aprofundar demasiado, podemos dizer que é através da musealização de objetos, cenários e paisagens que constituam sinais, imagens e símbolos, que o Museu permite ao Homem a leitura do Mundo.

A grande tarefa do museu contemporâneo é, pois, a de permitir essa clara leitura de modo a aguçar e possibilitar a emergência (onde ela não existir) de uma consciência crítica de tal sorte que a *informação* passada pelo museu facilite a ação transformadora do Homem.

“Objetos musealizados”. Que são tais objetos?

O conceito também não é novo. “Objeto” é tudo o que existe fora do Homem, aqui considerado um ser inacabado, um processo.

Esse ser inacabado, esse processo condicionado – pelo seu meio, capaz de criar –, percebe o objeto existente fora de si; não só *percebe*, como lhe dá *função*, e lhe altera a forma ou natureza, cria *artefatos*.

A paisagem modificada pelo homem, o Cenário no qual se desloca e realiza sua trajetória, são também artefatos.

São *objetos*, enquanto percebidos como elementos da realidade, existentes fora do Homem e a partir de sua consciência.

São *artefatos* enquanto modificados ou construídos pelo Homem, que lhes dá função, valor, significado.

Daí que a musealização se preocupa com a *informação trazida pelos objetos (lato sensu)* em termos de Documentalidade, Testemunhalidade e Fidelidade.⁵

Convém lembrar que as palavras Documentalidade e Testemunhalidade têm, aqui, toda a força de sua origem. Assim, Documentalidade pressupõe “documento”, cuja raiz é a mesma de *docere* = ensinar. Daí que o “Documento” não apenas *diz*, mas *ensina* algo de alguém ou alguma coisa; e quem ensina, ensina alguma coisa a alguém. Testemunhalidade pressupõe “testemunho”, cuja origem é *testimonium*, ou seja, testificar, atestar algo de alguém, fato-coisa. Da mesma maneira que o documento, o testemunho testifica algo de alguém a *outrem*. Quem testemunha afirma o que sabe, o que presenciou: isto é, o testemunho tem o sentido de presença, de “estar ali” por ocasião do ato, ou fato, a ser testemunhado.

Fidelidade, em Museologia, não pressupõe necessariamente Autenticidade no sentido tradicional e restrito, mas a Veracidade, a Fidedignidade do documento ou testemunho.

Quando musealizamos objetos e artefatos (aqui incluídos os caminhos, as casas e as cidades, entre outros; e a paisagem com a qual o Homem se relaciona) com as preocupações de documentalidade e de fidelidade, procuramos passar informações à comunidade; ora, a informação pressupõe *conhecimento* (emoção/razão), *registro* (sensação, imagem, ideia) e *memória* (sistematização de ideias e de imagens e estabelecimento de ligações).⁶

É a partir dessa *memória musealizada* e recuperada que se encontra o *registro* e, daí, o conhecimento suscetível de informar a ação.

Até aqui, enfatizamos o conceito atual de Museologia e seus instrumentos operacionais, ou seja: métodos de trabalho.

Há, entretanto e ainda, um dado que é essencial à compreensão do Fato Museológico: o *cenário institucionalizado*, o Museu.

5 Sobre testemunhalidade e documentalidade, ver RIVIÈRE, G. H. “Essai sur le musée de site”, notas de curso dado em Sorbonne I e IV, Paris, 1978.

6 Estas ideias constam do texto referido na nota anterior e da “Mémoire de base sur la méthode de la muséologie et de formation professionnelle” para a sessão conjunta dos Comitês para a Museologia e para a Formação do Pessoal, realizada em jul.-ago. 1983, em Londres.

O Museu, como instituição, é a base necessária à atividade museológica, é uma condição na qual o Fato se processa, se realiza.⁷

Essa institucionalização não implica reconhecimento apenas por quem o cria e implanta ou pelo sistema e órgãos do Poder, mas, sobretudo, o *reconhecimento público*. Pelo simples fato de que temos feito museus *para* a comunidade e não *com a comunidade*, temos “quistos de coleções” e não, necessariamente, estabelecimentos museológicos reconhecidos pela comunidade a que se destinam.

Voltemos, entretanto, aos outros dados fundamentais da ação museológica: no cenário institucionalizado, que é o museu (desde o templo, laboratório, casa de objetos, centro de convívio, até o eco-museu), o museólogo se preocupa com a relação *homem-realidade* ou *homem-objeto*, dentro de parâmetros de fidelidade, documentalidade e testemunhalidade.

A relação do Homem com o seu meio, seja em termos de mera apreensão da realidade, seja de ação sobre essa mesma realidade, *implica realização humana em termos de consciência, de consciência crítica e histórica, de consciência possível*. O homem é o ser que se realiza criticamente, historicamente; ao realizar-se, ele constrói sua história e faz sua cultura.

O homem se relaciona com o meio físico (natureza e outros seres), com o meio por ele transformado e com outros homens.

O existir do Homem, seu viver, está relacionado com seu pensamento e ação, com sua produção, seu trabalho.

O homem é um animal que trabalha mesmo quando brinca, porque age conscientemente (ou com a possibilidade de exercício consciente) e decide, por ação ou omissão, o seu destino. É ele quem estabelece agendas e cânones (valores), quem hierarquiza, classifica, reflete, critica, age.

Enquanto indaga, conhece e constrói, *o homem se realiza como ser, aqui e agora*, constrói a complexa teia de relações, atos e fatos que constituem não a sua Crônica, mas sua História.

7 A expressão tem o sentido que lhe dá Marilena Chauí, e como, anteriormente, em outros termos, a conceituou Gramsci.

E, ao construir a História, ele age, modifica a natureza (Cultura), constrói utilidade, cria beleza (uma utilidade essencial), tece relações humanas, faz sua Cultura.

Daí que a Cultura e a História são indissociáveis: a Cultura é substância da História, e o Histórico se relaciona com o Cultural.

Assim, a Cultura do Homem compreende suas ideias, valores, seu imaginário, sua criação intelectual ou intelectual e material: a Cultura proporciona elementos objetivos e concretos, não apenas para a sobrevivência do Homem, sua realização histórica, mas é, também, e ao mesmo tempo, reflexo e instrumento para a mudança da qualidade do conjunto de relações sociais.

Portanto, não podemos segregar o ambiente físico natural do ambiente físico transformado pelo Homem: ambos são diferentes gradações do trabalho e da ação humanas; *o ambiente físico natural internalizado na consciência do homem*, percebido, valorizado, é um patrimônio e uma herança a ser transmitida; o ambiente físico transformado, reordenado pelo homem, pelos assentamentos humanos, é um patrimônio e uma herança; ambos são dimensões diferentes da Cultura do Homem.

As relações dos outros animais com o meio físico são meramente naturais, não são relações sociais, culturais, como as do Homem.

O homem é o resultado de um processo que se realiza com a sua intervenção e participação conscientes.

As relações do Homem com o seu meio e seus semelhantes são, pois, históricas e não apenas naturais.

Nas suas relações com a natureza e com os outros seres, inclusive outros homens, ele inventou técnicas, produziu utilidades, hábitos, costumes, crenças, valores.

Esses diferentes aspectos da criação humana constituem aspectos diversos do trabalho do homem, de sua cultura.

Portanto, me parece claro que, para o museólogo, o conceito de cultura com que ele opera é o mais simples de todos: cultura é o fazer e o viver cotidiano. *Cultura é o trabalho do homem em todas as suas manifes-*

tações, e aspectos; cultura é a relação do homem com seu meio, com os outros seres, incluindo os outros Homens. Cultura é a vida vivida.

É com essa substância que trabalha o museólogo: Cultura, História. Daí a preocupação com a testemunhalidade, a documentalidade dos “objetos” (*lato sensu*) musealizados. Musealização pressupõe ou implica *preservar*. Preservar por quê? Porque *os objetos têm, para nós, um significado* (a atribuição de significados é, também, um dado cultural). Na medida em que esses significados entram para a nossa hierarquia de valores, ou seja, de simples “coisas” (*res*) passam a *bens*, transfiguram-se em patrimônio (conjunto de bens) e em patrimônio cultural.

Para o museólogo, as ideias de cultura, patrimônio e preservação estão, como se percebe, muito ligadas.

A preservação também revela aspectos ideológicos interessantes e diversos: há os que preservam por saudosismo; há os que preservam com a finalidade de valorizar ou evidenciar bens de uma escala muito subjetiva e particular, e há os *que preservam para manter registros informativos, porque toda ação carece de uma informação anterior.*

Esta última postura reflete bem o dinamismo da preservação enquanto ação museológica (informar para agir), reaproxima objeto e homens (Homem e Realidade), revitalizando o fato cultural.

Simultaneamente, a preservação proporciona a construção de uma “memória” que permite o reconhecimento de características próprias, ou seja, a “identificação”. E a identidade cultural é algo extremamente ligado à autodefinição, à soberania, ao fortalecimento de uma consciência histórica.

Essa memória e essa consciência é que permitem inclusive o contato cultural em termos de diálogo (e não de colonização), e a tradição (processo dinâmico de transferência de valores, patrimônio, de uma geração a outra) como uma transferência sem constrangimento de uma herança reconhecida como tal.

Portanto, é claro que a preservação do patrimônio cultural é um ato e um fato político e temos de assumi-lo como tal, mesmo nas nossas áreas específicas de atuação profissional.

No caso do museólogo, trabalhador social,⁸ significa não recusar a dimensão e o risco político, social, do seu trabalho.

Em termos de Cultura, Patrimônio e Preservação, como em geral em tudo o que diz respeito ao Homem e à Sociedade, cabe sempre indagar: “O quê?”, “Por quê?”, “Para quê?” e “Para quem?”, e ainda, “Como?”.

E, só para “instigar” e “aquecer” um pouco o nosso debate, gostaria, ainda, de lançar algumas dúvidas.

Como podemos falar em patrimônio cultural sem pensar em um sistema complexo, variado e rico em suas manifestações e criações, compreendendo todo o conspecto de percepção e do trabalho humano?

Esse patrimônio é resultado da valorização de uma elite ou de uma eleição por parte de camadas e segmentos significativos da comunidade e da sociedade?

Qual é o papel do técnico?

E, ainda:

Uma sociedade que privilegia, em sua preservação, o patrimônio imobiliário não poderá, mais do que estar valorizando técnicas construtivas ou testemunhos arquitetônicos, estar se preocupando prioritariamente ou apenas com os aspectos econômicos dos chamados “bens de raiz?”.

Uma sociedade que segrega a preservação do patrimônio ambiental *natural* do patrimônio ambiental *urbano* e julga que o primeiro se insere numa área não cultural, não estará negando as profundas relações do Homem com o seu meio e com a própria natureza de que ele participa e da qual ele emerge em virtude de sua consciência histórica e de seu trabalho?

Uma sociedade que esquece o patrimônio constituído pelos bens móveis produzidos pelo Homem não estará instilando sutilmente a substituição do *valor da produção humana* pelo *valor de consumo*, o *fazer pelo possuir*, o que, de alguma maneira, não estaria contribuindo para maior *alienação* do Homem?

⁸ A expressão “trabalhador social” tem, aqui, o sentido que lhe dão Florestan Fernandes e Paulo Freire: não apenas quem exerce a função social do trabalho, mas quem trabalha conscientemente com o social, colaborando com a mudança.

Quando uma sociedade não apenas se esquece de preservar o seu patrimônio oral, usos e costumes, mas também relaxa o registro de suas técnicas, não estará, de alguma maneira, se preparando para a assimilação aleatória e indiscriminada de quaisquer outros valores nessas áreas, esquecendo matrizes informativas de um desenvolvimento autônomo e endógeno e sujeitando-se à adoção de padrões que não lhe serão necessariamente os mais benéficos em termos sociais, ainda que possam estar mais próximos de uma pretensa ou verdadeira modernidade?

Uma sociedade que preserva os bens arquitetônicos isoladamente e, às vezes, até alguns conjuntos arquitetônicos e habitacionais, “reativando-os” no sentido de “melhorá-los”, ou seja, expulsando seus antigos moradores para dar lugar a sedes de banco e “boutiques”, está agindo eticamente e cientificamente?

Estas são algumas das indagações que me parecem fundamentais antes de expor o projeto Museu da Indústria, que visa exatamente a preservação, em termos éticos e científicos, do patrimônio industrial e da memória daqueles que o construíram e estão a construir no presente.

No espaço de duzentos anos, a cidade de São Paulo passou de pequeno burgo de estudantes (em virtude da criação da Academia de Direito) a capital do café e, em seguida, à cidade “mais industrializada da América Latina”, uma cidade inchada, onde o progresso não pode parar.⁹

Todavia, a própria modernização do parque industrial exige, para financiamentos oficiais, que se “sucateiem” máquinas e equipamentos. Isso significa que muitos processos de fabricação e diversas formas de trabalho desaparecem completamente sem que se lhes faça qualquer registro.

De outro lado, a especulação imobiliária fez desaparecer grande parte dos edifícios industriais.

Uma visão deformada do *Fato Industrial* e do respectivo processo social não levou em conta suficientemente a história dos movimentos

⁹ A autora faz, aqui, referência a *slogans* adotados pela cidade de São Paulo: “São Paulo não pode parar!”, “São Paulo é o maior centro industrial da América Latina” etc. Oficialmente, São Paulo conta 9 milhões de habitantes e uma população flutuante de 3 milhões. Calcula-se que o efetivo populacional fixo seja hoje na ordem de 12 milhões.

operários; além disso, a crônica dos pioneiros industriais foi sempre fragmentada, representando biografias laudatórias e sem uma visão compreensiva da efetiva contribuição dessa camada da burguesia brasileira à independência econômica e, conseqüentemente, política do país.

Começamos a fazer reflexões do ponto de vista sociológico, sobre o impacto do fato industrial sobre a vida cotidiana, seja sob o prisma daqueles que produzem, seja sob a perspectiva dos consumidores. Fazem-se estudos isolados, mas não há uma história industrial brasileira, ou mesmo paulista, suficientemente compendiada, assim como não temos uma memória industrial sistematizada.

No ano de 1975, fizemos as primeiras tentativas para a criação de um museu de história industrial, mas todos os esforços foram em vão.

No ano de 1979, obtivemos ordem governamental para fazer um estudo mais profundo e apresentar um projeto adequado à nova realidade. O governo do estado de São Paulo, que naquele exato momento criava a Secretaria da Indústria, Comércio, Ciência e Tecnologia, incluiu entre os órgãos da nova Pasta um “Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia”.

No ano de 1980, o projeto foi aprovado sem que, entretanto, o governo tomasse medidas concretas para dar condições razoáveis ao estabelecimento do Museu, apesar do entusiasmo da pequena equipe multidisciplinar que, a duras penas, conseguíramos reunir.

O Projeto

O projeto resultou da observação e da análise de grande número de museus de história industrial e de ciência e tecnologia existente em vários países, assim como de vários projetos em estudo ou em fase de institucionalização em outros estados brasileiros, constituindo, entretanto, uma proposta nova e original, adequada ao estado de São Paulo, o mais industrializado do país.

Propõe-se um museu-processo e obra aberta, com um estabelecimento de múltipla sede, reunindo diferentes unidades e níveis, a saber:

- a) *Os museus de sítio industrial*, área de produção “musealizada” nas fábricas e empresas, preservando a memória de cada uma e registrando a memória local ou, mesmo, regional. Configuram, em geral, *museus filiados* e assistidos pelo Museu da Indústria.
- b) *Os museus setoriais de Indústria e/ou de Comércio*, que registram a contribuição de áreas específicas, tais como a tecelagem, a alimentação, a construção civil, a siderurgia etc. Configuram, muito frequentemente, organismos vinculados por contrato ou convênio ao Museu da Indústria e *podem vir a ser museus regionais*.
- c) *A sede central*, que abriga as exposições de longa duração e as temporárias e temáticas, um serviço educativo com ênfase no trabalho com crianças (“Oficinas Infantis”), um banco de dados de memória industrial (arquivo de multimeios) e um centro de estímulo à criação industrial.

A administração do museu tinha como proposta uma estrutura bastante flexível. Além das unidades já mencionadas, previam-se dois Conselhos: um de Administração (ou Conselho Diretor) e um Consultivo.

O Conselho de Administração deveria ter representantes dos centros universitários de estudos de sociologia industrial, *dos sindicatos patronais e operários*, das instituições de amparo à pesquisa científica e ao desenvolvimento científico e industrial, além de representantes da própria Secretaria de Estado. O diretor do museu também integraria esse Conselho, que se incumbiria de examinar e aprovar o plano anual de trabalho, decidir sobre o orçamento e sobre a política geral do museu. Para garantir um exercício mais democrático da direção, todos os membros do Conselho seriam substituídos a cada dois anos em forma rotativa a partir das instituições mais antigas para as mais novas: daí a renovação constante e representativa do Conselho.

O Conselho Consultivo seria formado por cientistas, ligados a órgãos da Secretaria de Estado, diretamente relacionados com a pesquisa e o apoio ao comércio e indústria e à ciência e tecnologia.

Havia-se previsto, também, um “Fundo de apoio à Memória Industrial”, destinado a obter recursos financeiros que auxiliariam a manutenção dos serviços do museu.

Objetivos

O projeto tinha, também, a intenção de se sedimentar como um registro da Arqueologia e da História Industrial onde a Técnica e a Tecnologia seriam dados de referência e informativos.

O projeto tinha como objetivo uma reflexão profunda sobre o processo de industrialização em si, favorecendo as condições de consciência para uma nova ação.

O museu adotou a legenda Chapliniana:

*Vós não sois máquinas.
Vós sois homens
Capazes de fazer máquinas.*

O projeto estava em fase de implantação até que, em fevereiro de 1982, o governo desativou-o sob o pretexto de um possível convênio com uma fundação privada que mantinha uma proposta de museu de ciência e tecnologia segundo o modelo do museu existente em Chicago, mas sem outra coisa senão um edifício por terminar.¹⁰

Realizações

Além de pesquisas sobre a história industrial, sobre determinados setores de produção e sobre algumas fábricas em particular, o Projeto Museu da Indústria fizera realizar:

1) Museus

Assistência técnica a três museus de sítio industrial, a saber:

- a) um museu de indústria farmacêutica;
- b) um museu de alpargatas e tecidos e trajes em *jeans*;
- c) um museu de uma pequena indústria de laminação de alumínio (lâminas, painéis, marmitas etc.).

¹⁰ É preciso dizer que no estado de São Paulo, poucas fundações se mantêm com seus próprios fundos. Em geral, o instituto das “fundações” foi subvertido e as instituições, apesar do seu caráter privado, vivem às expensas do Poder Público. A propósito dos museus “à moda de Chicago”, deve-se lembrar que São Paulo não é Chicago e que os grandes projetos sonhados para os anos do chamado “milagre brasileiro” têm um destino muito frágil nas condições atuais.

2) Publicações

A equipe do projeto estava convencida de que os museus devem incluir entre as suas tarefas a reflexão, o estudo e a pesquisa científica sobre os próprios museus, sua história, desenvolvimento, inserção no contexto social, seus problemas e suas técnicas. Sobre tudo se se considerar que a Museologia é, ela própria, uma ciência em construção. Dado que a bibliografia brasileira é ainda muito pobre na área, o Projeto Museu da Indústria fez publicar seis textos de base sobre diferentes aspectos e problemas da Museologia e um pequeno texto sobre uma experiência das “Oficinas Infantis”.

Essas revistas monográficas estão completamente esgotadas com edições de 5 mil exemplares, o que no Brasil é considerado ótimo resultado, sobretudo para publicações especializadas.

3) Exposições

O projeto realizou, também, seis exposições: três destinadas as crianças e ao público jovem (“A Tecelagem”; “A Cerâmica”; “A desconcentração urbana e industrial”); duas destinadas prioritariamente aos deficientes (“Percepção e Criação” e “O Trabalho do Deficiente: realidade e possibilidade”, esta acompanhada de um ciclo de debates. A segunda exposição e o ciclo de debates foram planejados com a colaboração direta dos próprios deficientes, que participaram com grande entusiasmo de todos os acontecimentos). A última exposição se realizava no Metropolitano de São Paulo e tinha como tema “Um museu de indústria para São Paulo”. Ao fim da exposição e da apresentação audiovisual, colocou-se uma caixa para que o público ali depositasse sua opinião sobre o projeto, sobre sua eventual localização etc.

E agora?

Após quase dois anos de inércia involuntária, elegeu-se um novo governo com votação popular, após 20 anos sem essa participação.

O novo Secretario de Indústria, Comércio, Ciência e Tecnologia, dr. Einar Alberto Kok, anunciou a retomada do Projeto Museu da Indústria a partir dos museus de fábrica, sobretudo por motivos estratégicos e orçamentários.

Apesar de tudo, tentamos de novo e propusemos um amplo debate público que envolva, sobretudo industriais e operários, discutindo o museu e seu projeto.

Esperamos, apesar do que já aconteceu, que o Projeto Museu da Indústria deixe de ser uma ideia nova para constituir uma experiência recente.

Creemos, como a poetisa paulista Eunice Arruda, que já pertenceu aos quadros do Museu:

Cai?
Não;
Ensaia.

2.7 1º Seminário Internacional de Legislação Comparada no Setor de Cultura ¹

Waldisa Rússio Camargo Guarnieri
s.d.

Preliminarmente, um reparo à denominação do Simpósio, ou melhor, do tema de hoje: “patrimônio histórico e museus”. O termo “histórico” tem servido a interpretações equívocas, com implicações de caráter ideológico vinculadas ao anacronismo e ao passadismo. Seria mais adequada a denominação “patrimônio cultural e museus”, entendida a cultura como um processo vivenciado pelo homem.

Indagações

- A) Se a ideia de patrimônio implica, necessariamente, a de *bens* e *valores* culturais,
- 1) existe uma legislação sobre o bem cultural que efetivamente contemple *valores* consagrados pelas populações dos territórios, comunidades ou, ao menos, segmentos significativos da sociedade?
 - 2) nossa prática legislativa emerge da sociedade ou tem raízes no autoritarismo, cuja imagem, às vezes, é “suavizada” pelo paternal?
 - 3) nossas leis são genéricas e, ao mesmo tempo, flexíveis o suficiente para abarcar a múltipla realidade em nível nacional, regional e local?
- B) Temos nós uma visão compreensiva, abarcante e totalizante de patrimônio cultural?
- 1) Temos nós entendido que conservar e preservar implicam algo mais que selecionar o monumental e o excepcional ou recolher intangíveis e sacralizados objetos?
 - 2) Temos nós entendido que a preservação implica o enriquecimento da memória, que informa, conscientiza e possibilita a ação transformadora?

¹ Comunicação apresentada em evento homônimo, sem data. Acervo: Centro de Documentação da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (Fesp/SP).

- 3) Sobretudo, temos nós entendido e praticado essa preservação consciente e libertária que implica, necessariamente, um compromisso com a vida?

Estado da questão

Legislação federal: conquista da intelectualidade inquieta, porém editada por Estado centralizador em estruturas inadequadas. O que foi *conquista* na década de 1930 vem se transformando em “fingir estar fazendo” nos anos 80 (centralização de poder e “programas” com equipes “volantes” localizadas no Rio de Janeiro ou em Brasília).

Em nível estadual: mesmo processo formal e paternalista. Museus criados por decretos ou regidos por portarias. O órgão de “defesa do patrimônio” restrito a ação residual (Exceção: a administração Aziz Ab’Sáber).

Em nível municipal: inexistência de lei regulamentadora e pluralidade de órgãos que conflitam entre si e se esvaziam. (Alusão ao atual projeto: distorções.)

Em geral, legislação tributária e política de distribuição de rendas que coloca estado e município “a reboque” e em subserviência em relação à União.

Consequências da *visão fragmentária* de bem cultural: legislação também fragmentária; falsas antíteses e falsos critérios de preservação.

Nesse contexto, criação de museus como “mostras inertes de valores caducos”, salvo raras exceções.

Entretanto, a contradição presente em todas as coisas leva o museu, de sua inércia, ao atual questionamento (instituição, métodos, ação e destino).

Questionamento extensivo à *Museologia* como ciência, ao *fato museológico* como leitura do mundo, ao *museólogo* enquanto cientista e trabalhador social.

Daí, alguns pontos mais inquietantes:

- 1) A legislação de patrimônio cultural, aí compreendida a de museus, em seus três níveis (federal, estadual e municipal), resultou de esforços isolados da intelectualidade da década de 1930, mas, *nem por isso*, amparada numa *consciência* e numa *ação comunitária de preservação*. Portanto o formalismo legal não levou à prática efetiva da conservação e da preservação, nem à exigência da comunicação, da socialização do bem cultural.
- 2) A legislação de patrimônio é fragmentária porque resulta de uma visão fragmentária (ausência de códigos; ausência do “natural”, “ambiental” ou “ecológico” como se não fosse um fato cultural). Daí que a *estratégia* resultante da lei também não é sistêmica.
- 3) A legislação não foi acompanhada de uma prática educativa que gerasse ou aguçasse a consciência preservacionista.
- 4) O princípio norteador da legislação preservacionista foi o do formalismo que pretendia regular situações, e não o de uma realidade que alimentou o “processo” legislativo.
- 5) Nesse contexto, o museu é mero apêndice do sistema, esvaziado de seu potencial informativo crítico, estimulante da criação e renovador.
- 6) A inércia dos museus e dos órgãos de patrimônio deve-se a: *estruturas inadequadas, recursos* (materiais, financeiros e humanos) *escassos, não profissionalização*.
- 7) O autoritarismo gerou o nepotismo, daí a presença constante do “filho de família” e do “diletante” nos organismos culturais, que, na sociedade industrial, aparecem disfarçados sob o rótulo do “notório saber e competência”, “significativa presença na sociedade”, “efetiva representatividade nos meios intelectuais”.
- 8) O autoritarismo gerou (e gera) quistos autocráticos nos organismos culturais, notadamente nos museus, impedindo a frutífera composição de grupos multiprofissionais e interdisciplinares, em que a ação do profissional da área (incluindo o museólogo) fosse catalisadora.
- 9) A centralização exagerada do Poder do Estado, manifestada também na distribuição de rendas entre a União, o estado e o município, torna insubsistente toda e qualquer proposta ou tentativa de política cultural, incluindo a preservacionista e a museológica, em nível estadual e municipal.

- 10) O autoritarismo transformou o Estado no grande tutor e açambarcador dos projetos elaborados pelos seus técnicos (sobretudo na área de museus), ignorando autoria e, às vezes, usando-os *anti* ou *a-*eticamente.
- 11) O diletantismo dificultou a emergência de centros de formação profissional no país: apenas quatro escolas de Museologia (uma em São Paulo), quatro centros de formação de restauradores dos quais só um tem relativa estabilidade. Arquitetos ainda têm de se aperfeiçoar no Exterior, nas áreas de preservação e restauro.
- 12) Urge lutar por legislação que atue nos *três níveis* (federal, estadual e municipal) de *maneira sistêmica e solidária*, que contemple:
 - a) a *preservação* e a possibilidade de *comunicação* do bem cultural;
 - b) estruturação flexível e dinâmica dos órgãos de execução;
 - c) formação de pessoal, em todos os níveis;
 - d) estabelecimento de quadros próprios de pessoal em cargos e carreiras;
 - e) política salarial justa.
- 13) Urge *buscar legislação que derive da prática democrática* (a contribuição técnica não elimina a eleição de valores da comunidade).
- 14) Urge *codificar* sistemicamente as leis de proteção ao patrimônio cultural (ênfase: Código Ecológico).
- 15) Não esquecer, porém, que a lei deriva da vivência social; que o patrimônio cultural é algo essencialmente dinâmico; que a consciência da preservação implica, necessariamente, o respeito a compromissos efetivos com a vida e o homem no presente.

Estes pontos são apenas os que mais inquietam na complexa rede...

2.8 A difusão do patrimônio: novas experiências em museus, programas educativos e promoção cultural ¹

Waldisa Rússio C. Guarnieri
1987

*Es el patrimonio, la herancia cultural,
la razón primera de la Museologia.*
Marta Arjone ²

*El deber de nuestra América
es enseñarse cómo es.*
José Martí

Os participantes que me antecederam colocaram brilhantes definições do patrimônio e das políticas culturais para o século XXI.

Não tentarei acrescentar conceitos novos, porém considero interessante dar-lhes muito rapidamente uma visão de como nós, os museólogos e, em particular, os museólogos de São Paulo, Brasil, desenvolvem as ideias de cultura e patrimônio cultural e como, em consequência, realizam seu trabalho.

Assim que, para nós, a cultura não é mais que o trabalho do homem; cultura é o cotidiano fazer e viver. Por isso dizemos que o homem, em seu viver, constrói sua cultura e se realiza a si mesmo ao realizar sua história.

Quer dizer que, ao referirmo-nos a *cultural*, queremos significar algo mais amplo e mais rico que um acervo artístico e intelectual. Efeito e causa das condições sociais de nosso viver, expressão dos conflitos de classe e das divisões do mundo contemporâneo entre países dominantes e dominados, centrais e periféricos e, portanto, de dependência econômica e política, a cultura é, também, expressão de identidade.

1 Original em espanhol, Seminário Políticas Culturales para El Siglo XXI. México, 1987. Acervo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).

2 ARJONE, Marta. *Patrimonio cultural e identidad*. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1986.

Essa noção nos leva a entender a cultura como um sistema dinâmico que abarca o que se convencionou dividir em produção artística e científica, erudito e popular (ou espontâneo), intelectual (ou racional) e afetivo, material e imaterial; valores, signos, significados, a vida vivida e a vida sonhada, real e imaginário.

E porque tudo isso tem, para os homens, de acordo com seu tempo e seu espaço, sentido e significação peculiares, assume o caráter de *bem*, de valor e, portanto, integra o patrimônio da cultura que, por sua vez, é expressão de identidade.

É com esta substância que nós, museólogos, trabalhamos: os objetos materiais, os valores e significados que expressam a identidade cultural.

Pois, com efeito, que outra coisa é a Museologia senão “a ciência do fato museológico, entendido como relação profunda entre o homem, sujeito que conhece, e o objeto, documento e testemunho de uma realidade da qual o homem também participa, em um cenário institucionalizado, o museu”?

O museu que é, talvez, o instrumento mais artificial de preservação e, ao mesmo tempo e contraditoriamente, o mais concreto e real repositório de vida.

O que preservamos no museu para assegurar essa relação profunda entre homem e objeto, que permite ao homem passar da observação à “admiração”, à introjeção, percepção, ideia, conceito e, finalmente, possibilidade de consciência e ação?

Sem dúvida preservamos os registros do homem, do mundo no qual realiza sua trajetória lúcida, e de si mesmo, homem que realiza a si mesmo ao realizar o destino de sua história.

Como disse Antonio Augusto Arantes, “a preservação deve ser pensada como trabalho transformador e seletivo, de reconstrução e destruição do passado, realizado no presente e em termos do presente”.³ E eu ousaria acrescentar que também o futuro se realiza desde o presente e em termos do presente. E porque estamos pensando as políticas culturais para o século XXI “no presente e em termos do presente”, parece-me necessário conceituar o que é este nosso tempo presente.

3 ARANTES, Antonio Augusto. *Produzindo o passado*. São Paulo: Brasiliense; Condephaat, 1984.

Quando me refiro ao nosso presente, quero dizer sobretudo o da América Latina e do Caribe. Porém, em verdade há que pensar América Latina e Caribe no contexto mundial, como já o fez antes Felipe Herrera ao dizer que “é um feito que a América Latina tenha uma presença histórica, econômica, política e cultural no mundo contemporâneo que tende progressivamente a afirmar-se, e que esta realidade é a expressão de um ser latino-americano...”⁴

É um feito tanto mais verdadeiro e mais forte quando rechaçamos o que o mesmo Herrera designa como “nossa lenda negra”: a dicotomia, em verdade inexistente, entre o hispânico e o lusitano para justificar uma separação entre as Américas hispânica e portuguesa, como se não tivéramos uma história compartilhada no passado e, sobretudo, no presente.

Também a América Latina é pensada no contexto mundial por sua “projeção” até outras extensões geográficas, onde, somada aos imigrantes ibéricos, vai constituir as chamadas “minorias raciais” (Felipe Herrera).

É assim que me refiro ao nosso presente na América Latina e no Caribe.

E a ênfase em América Latina e Caribe me parece mais que justa, necessária, pois nesta parte do mundo temos, no momento, talvez duas terças partes do patrimônio cultural construído, bens móveis e imóveis, além de uma incalculável cultura imaterial expressa por crenças, valores, de sentir e de viver, construção do imaginário e afetivo.

Também porque nos reconhecemos não só localizados, como também arraigados nesta parte do mundo e neste tempo: “nossa América”, como dizia Martí.

Que tempo é este que vivemos?

Seguramente é um dos mais fecundos em feitos e valores opostos e carregados de contradições. É possível mesmo que em poucos momentos, ou talvez em nenhum no passado, a ciência e a técnica tiveram tão grande desenvolvimento e foi tão curto o espaço entre a invenção e suas possibilidades de uso por tantas pessoas. Porém também talvez, jamais como agora, foram tão discutíveis os usos desse desenvolvimento, tão

4 HERRERA, Felipe. In: *El desarrollo cultural – Experiencias regionales*. Sobre América Latina; en el escenario latinoamericano y las políticas culturales. Paris: Unesco, 1982.

sensível o número dos que caem despossuídos, ao mesmo tempo em que o homem cria tantas invenções que teme usar ou que não usará jamais.

Que tempo vivemos nós, hoje, em nossa América sofrida?

Na maioria significativa de nossos países, é tempo de grandes distâncias sociais: grandes massas de camponeses sem terra, vagando errantes dentro de seus países; de operários sem acesso ao trabalho, ou sem segurança de mantê-lo; onde poucos chegam à universidade e, os que chegam e a concluem, não têm garantida sua ocupação; de quantidades de deficientes à margem de todo benefício social; de populações inteiras reduzidas à qualidade de “sub-raças” em todos os planos, desde o intelectual e físico em razão da fome contínua e congênita. Tudo isso em países paradisíacos, que seguem assim todavia ou que vão se destruindo por assentamentos humanos sem ordenação, equilíbrio e justiça para com os homens e a natureza.

Tempo em que seguimos com o etnocentrismo destrutivo dentro de nossos países mesmos, como se estrangeiros fôssemos! (e ai dos índios, dos “crioulos”, dos negros e dos despossuídos!).

Tempo em que milhões de crianças estão abandonadas e soltas nas ruas... e crianças que não somente pedem mas que também são crianças que roubam e, às vezes, matam.

Que tempo é este, no qual se tem medo das crianças?

Que futuro construir desde este presente? Que preservar? Que políticas culturais considerar ou propor? E mais: que políticas culturais nós temos no momento?

Nós o sabemos bem, e sabemos em nossa carne e em nossas “veias abertas” que a dominação que oprime a maioria de nossos países, dominação que se expressa no campo econômico, político e cultural – pois *somos povos e nações invadidos ou somos “caixa de reserva”* –, esta dominação, repito, jamais nos permitiu que tivéssemos políticas culturais explícitas. A maioria das vezes temos documentos formais que se exibem nos grandes encontros internacionais, porém que não têm nem origem nem destinação a uma prática efetiva. Nos países, ou na maioria dos países, onde se tentam políticas culturais efetivas, não verificamos a continuidade de

programas e projetos. O plano é abstrato; não está embasado em uma realidade previamente investigada e não é destinado a uma avaliação posterior... se é que se realiza.

E porque temos hoje um maior grau de consciência, já não nos é permitido pensar políticas, sobretudo políticas culturais (quer dizer: que trabalham com os testemunhos da humanidade e do trabalho do homem), já que não nos é permitido sonhar o futuro esquecendo o presente, preservar a cultura sem pensar no homem que a produz.

Assim que este encontro não pode ser uma assembleia, mas uma reunião onde falaremos de “políticas culturais” em discursos nada mais que formais, sem adotarmos estratégias e práticas possíveis!

Como bem observa Alfredo Chacón, “tal como ocorreu durante os anos 60 com a palavra *desenvolvimento* e nos anos 70 com a palavra *dependência*, a palavra *identidade*, depois de ter sido recurso intelectual e obsessão político-cultural das conhecidas minorias críticas, voltou ao uso corrente”.⁵

O mesmo poderíamos dizer acerca de “políticas culturais” nos anos 70 e 80.

Porém, para que essas políticas sejam efetivas, terão de vir das realidades sociais e terão de retornar até essas mesmas realidades que, em sua maior parte, exigem modificações profundas e urgentes.

E uma dessas modificações mais sensíveis, urgentes e importantes talvez resulte de considerar os três temas: *desenvolvimento*, *(in)dependência* e *identidade* como temas, intenções e estratégias relacionados e dentro dos quais nós nos relacionaremos.

Triste verdade é que, ao mesmo tempo em que nós aqui estamos a tentar políticas culturais para o nosso futuro, em um local fora de nossos países e, talvez, por infelicidade, também em locais dentro deles, neste mesmo momento se “costuram” as políticas que objetivam nossa dominação, inclusive e sobretudo a cultural.

Nosso tempo não é tempo de inocentes!

⁵ CHACON, Alfredo. *Ensayos de Crítica Cultural* (Serie Crítica Cultural). Caracas: Ed. GAN, s.d.

Tampouco podemos sê-lo e colocarmos a máscara de anjo enquanto nos sangram as veias e nos tiram a alma e a consciência!

Assim, contextualizados nosso tempo e espaço, que dizer da difusão do patrimônio?

Porém, por que dizer “difusão”?

Se é verdade que a identidade cultural resulta de uma experiência compartilhada que é, por sua vez, história e cultura em suas dimensões do cotidiano, isto quer dizer que os testemunhos dessa identidade, que configuram o patrimônio cultural, resultam da produção e vivência de uma sociedade.

Porém, se falamos “difusão” desse patrimônio, o resultado prático é a comunicação desse mesmo patrimônio a segmentos restritos do contexto social que, em sua totalidade, o produziu. Assim, o que era experiência compartilhada resulta apequenado e diminuído pelo conhecimento, possessão e desfrute de poucos.

Ainda que muitos países da América Latina não tenhamos ainda sequer *difundido* o patrimônio cultural, creio que é chegado o tempo de pensar não somente na comunicação, mas sim na socialização desse patrimônio. Quando se tenta a socialização em seu sentido sociológico mais amplo, o que resulta de uma vivência passada e presente de todos, a todos se lhes devolve como traço de identidade preservado para orientar o futuro.

Para essa socialização do patrimônio devem os museus preparar suas mudanças, pois não é possível falar em comunicação sem as pessoas e em socialização excluindo a sociedade, a começar pela comunidade e seus segmentos.

Os museus preservam os testemunhos do homem; são repositórios-comunicadores de objetos e símbolos e, portanto, de cultura e de identidade cultural, porém, de que homens e para que homens?

O certo é que não estamos fazendo museus nem “de todos os homens” nem “para todos os homens”. Como também sequer fazemos museus “com todos”, ou ao menos “com alguns dos homens”.

Pois se lembrarmos que sequer conseguimos fazer museus de caráter interdisciplinar, o que quer dizer com poucos, muito poucos homens, como pretender que democraticamente envolvamos a muitos?

Então, o que poderia ser uma nova forma de museu é não mais que pensar uma coisa velha: e fazê-lo com as pessoas: não só com os cientistas e os técnicos, mas também com as gentes do povo. Os despossuídos, ainda que não sejam museólogos, antropólogos, etnólogos, ou que outros cientistas mais não sejam, têm sua vivência e sua verdade; têm pertencimento a uma história que se constrói e que nos cabe, a eles e a nós, mudar.

Se é certo que não há fórmulas mágicas, também é verdade que algumas coisas conhecemos totalmente e que necessitamos mudar.

Por exemplo, há que mudar o museu enquanto microsistema social. Já não podemos, nem poderemos jamais, falar de mudanças externas se não mudarmos o interior dos micro e dos macrossistemas museológicos: museus, redes de museus, associações de museus e de seus profissionais em níveis locais, regionais internos, nacionais e internacionais. Mas também é verdade que a casa e o mundo, a biografia e a história, caminham juntos.

Esta é, pois, uma questão a considerar, se queremos conseguir novas formas de museus, provar novas experiências.

Institucionalização

Temos conceituado o museu como um “cenário *institucionalizado*, onde se realiza o fato museológico”.⁶ E sempre referimos que esse “institucionalizado” o tomamos da Sociologia, com o significado de “criado, querido, ou reconhecido pela comunidade ou a sociedade”.

Assim, a pergunta é: que reconhecimento social têm nossos museus?

Resultam de uma vontade social ou, ao menos, comunitária ou, ao menos ainda, de segmentos de comunidade? Estão com eles envolvidos? São queridos, respeitados? Ou sua “institucionalização” é apenas “jurídico-formal”?

6 RÚSSIO, Waldisa. “Muséologie et interdisciplinarité”. *MuWoP*, n.1, Paris/Estocolmo, 1981.

Imagem

Nossos museus seguem sendo motivo de chistes e anedotas nada exemplares: “Velho como museu”, “Triste como museu”, “Isolado como um museu”, “Cheio de pó como museu”.

São frases dos intelectuais e das pessoas que ficam nos jardins, fora, porém não visitam os museus, não marcam encontros nos museus, não estimam os museus, porque sequer entram nos museus.

Em minha cidade, São Paulo, agora com quase 15 milhões de habitantes, há pessoas que não têm grande poder aquisitivo e que se deslocam da zona Norte até a Sul, tomando dois, três, às vezes quatro ônibus, ou dois ônibus mais o metrô, levando seus filhos pequenos até o aeroporto de Congonhas para verem os aviões e ouvir seu ronco.

Que imagem têm nossos museus diante do povo? Por que não somos capazes de mudar essa imagem? Que coisas as pessoas encontram nos aeroportos, que não se veem nos museus? Ou será, talvez, esse “poder passar sem ser notado” e “olhar ao longo sem ser molestado”?

A grande maioria de nossos museus está localizada no “eixo de crescimento” de São Paulo. Por que as pessoas se deslocam ao aeroporto e não vão aos museus? Por que ninguém lhes diz que eles existem e que as pessoas todas podem entrar. No mundo das comunicações, os museus não “vendem” sua imagem!

Localização

Há que considerar, porém, que, na verdade, a localização dos museus seguindo o eixo dos bairros “s sofisticados” contribui para estabelecer uma distância muito grande entre os museus e as pessoas mais simples.

Quer dizer que, enquanto *localização, planejamento, exposição e públicos*, os museus seguem no século XIX: quando são muito avançados, são não mais que “burgueses”.

Se fazemos o futuro com os olhos do presente e nosso presente é passado, que presente será possível para o futuro do século XXI?

Para assinalar um único dado de nossa realidade museal, recordemos que talvez a maior revolução do pensamento museológico, a ecomuseologia, não chegou até nós a não ser em teoria e informação, pois sua prática é já o resultado de uma consciência crítica, histórica e dinâmica que leva populações assentadas sobre territórios a preservar sua identidade reconhecida, ao mesmo tempo em que tomam em suas mãos a sequência de seu viver no presente.

Porém, há outros níveis de consciência possível e haveria que trabalhar com esses dados nossos, na busca de alimentar novas formas também possíveis em nosso contexto cultural e no marco de nosso tempo social.

Não é possível, entretanto, negar que temos certo grau de aprofundamento de consciência e, por isso, estamos repetindo, talvez um pouco mais angustiados que ontem, mais que formas, uma tentativa de fazer. E é a essas tentativas que designamos “novas experiências em museus, programas educativos e promoção cultural”.

Mais que novos métodos de exposição sem fazer cópias, usando materiais e as cores do contexto, sem fazermos “monos museais” e elevando-nos à condição de profissionais que conhecem seu tempo e sua circunstância e, portanto, sua identidade e sua história, há, para chegar ao século XXI, algumas urgências em termos de filosofia e ação.

Por exemplo, a busca de crianças, pessoas de pequena escolaridade e deficientes.

Não só programas copiados do Hemisfério Norte; não são apenas considerações novas ou novas formas de trabalho: são necessidades impostas por nossa realidade social, por nossa pirâmide demográfica, cuja base, muito larga em todos os nossos países, se expressa por jovens e crianças.

O mesmo poderemos dizer da população de pequena escolaridade: não é ela, também, a faixa mais larga da população, na maioria de nossos países?

E os milhões de deficientes? Que dizer deles?

Podem nossos museus seguir duplicando diferenças, distâncias e injustiças sociais existentes em razão de um sistema devorador da vida?

Como preservar e comunicar um patrimônio que, por quatro séculos, segue imposto como uma superestrutura de impossível compreensão para as pessoas? Como fazer os acréscimos de nossa contingência e nosso tempo?

E ainda que para os outros, os “ povos desenvolvidos ”, não pareçam novas as “ novidades ” que fazemos, na verdade temos considerações novas e novas formas de trabalho e temos, também, nossas indagações: “ Como fazer? ”; “ Com que estratégias? ”; “ Com que profissionais? ”; “ Com que orçamentos? ”; “ Com que continuidade? ”.

Falamos de experiências e de programas: a experiência, ainda que tenha o mérito de ser “ o vivido ”, é também a tentativa; os programas, ainda que tenham por definição continuidade e repetição, não possuem uma base mais sólida, pelo mesmo fato de serem programas, que se desfazem se lhes falta o orçamento ou, o mais frequente, o interesse político.

As bases e as unidades administrativas são demasiado importantes para ignorá-las, porém assim mesmo há que pensar sociologicamente a *ação museal* e imaginar os museus comprometidos em uma *ação educativo-cultural*. Em função do equívoco dos termos, temos usado intencionalmente esta expressão, um pouco redundante, pois *toda ação é cultural*, mas a ação museal deve, ademais, estar orientada para a educação. Não entendemos por educação apenas o ensino formal, sem que haja uma relação dialética de ensino e aprendizagem para o viver. Nada vive sem estar no mundo, sem ter o mundo em si, sem ser. E, quando digo *ação*, digo também obra aberta, participativa, dinâmica; digo também *processo*, continuidade, transformação.

Assim teremos de pensar essa *ação educativo-cultural* como um processo continuado, explícito, aberto e interativo que vem do museu como testemunho de uma sociedade e volta, como intenção transformadora e ação concreta, até a sociedade da qual resulta.

Múltiplas serão as estratégias não só para essas experiências novas e novas ações educativo-culturais, para a comunicação-socialização do patrimônio segundo o modelo histórico-social e o contexto antropológico-cultural de onde venham e aos quais se destinam. Podemos ensaiar uma recomendação (se assim se pode designar): há que retomar processos interrompidos; o fracasso de ontem pode resultar de insensi-

bilidade e incompreensão, de incapacidade administrativa, e também, quase sempre de covardia política, quando não de haver enfrentado políticas em geral implícitas das classes dominantes.

A questão dos orçamentos tem sido considerada do ponto de vista dos custos sociais, quando sua questão fundamental está na injusta distribuição da riqueza entre as pessoas e da renda entre os poderes e os organismos e pessoas jurídicas de nossos países. Por isso, a questão dos orçamentos para as políticas culturais tem de ser considerada no conspecto das políticas tributárias, da discriminação das rendas, da distribuição das riquezas, da gestão das dívidas externas (sobretudo no Brasil, México e Argentina).

Também nas formas de administrar os orçamentos há que pensar sociologicamente, museologicamente. Em vez dos grandes museus impactantes, centralizadores e absorvedores de recursos, adotar os pequenos museus, que não permitem que se torne vazia a memória local ou regional; os museus que resultem da expectativa da sociedade ou, ao menos, das comunidades: museus sobre os quais há o olho constante da população. O que não podemos fazer é esquecermos que o custo dos atos públicos recai sobre nós mesmos, sobre o povo. Já não podemos pensar museus que não tenham caráter social extenso e que, por isso mesmo, não se justifiquem como investimentos dentro de países reconhecidamente pobres apesar das promessas de seu futuro.

A outra questão é: “Com que profissionais?”.

A salvaguarda do patrimônio não é tarefa de amadores benévolos. É definição política que se desenvolve através da ação profissional séria, forte, sólida, localizada no social e arraigada no humano, contextualizada no país e no mundo, conhecedora do seu tempo e do seu espaço, das crises e as potencialidades em que se agita. Profissionais com sólida formação científica, capacidade técnica e clara consciência de seu papel social: quer dizer, cientistas e trabalhadores sociais. Pois, se é verdade que o povo, a sociedade os incumbe de definir os museus, aos profissionais outorga a tarefa de cuidar desses museus, mantê-los e transformá-los com uma sociedade também a ser transformada.

Aos museólogos e aos museus cabe assumir seu compromisso com o humano e o social; por isso não é possível criar museus e for-

mar museólogos (e profissionais para todas as áreas interdisciplinares do museu) sem uma cumplicidade clara e explícita com os problemas do homem e com as questões da sociedade. Repito o que disse várias vezes: os museus e os museólogos não são formados e não sobrevivem distantes da vida.

Finalmente, uma questão chave: a continuidade. Garantir a continuidade tem implicações em formulações claras, de políticas explícitas, flexíveis, para não constituir um dogma impraticável e ser, cada vez mais, uma realidade que exige novas formulações e novas políticas.

Como afirma Canclini, “é impossível reorganizar a distribuição de cultura de forma igualitária, enquanto não forem abolidas as diferenças sociais entre as classes”.⁷

Não podemos esquecer que, entretanto, há que aproveitar as contradições em que as tarefas mínimas são possíveis e em que, modestamente, nos museus, os diálogos entre homem e objetos – ou seja, entre homem e a realidade da qual é parte – são pontos de partida para viagens de conhecimento e consciência, e não podemos depreciá-los. É necessário tentar, ao menos tentar, o sonho factível de uma condição humana que se realiza em sua inteireza e dignidade. É necessário definir nossa identidade expressa como criadora de nosso patrimônio, testemunho e documento de nossa humanidade, dentro da qual *nossa América* não somente *existe* mas *está* e *é*.

É necessário que neste encontro pensemos não só nas políticas, mas também em suas estratégias para cumprir o destino: “o dever de nossa América é ensinar-se como é”.

⁷ CANCLINI, Nestor Garcia. *A produção simbólica: teoria e metodologia em sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

2.9 Museologia e identidade¹

Waldisa Rússio Guarnieri

1989

O fenômeno da perda da identidade pode variar de intensidade com que se manifesta, mas sua disseminação é universal.

Aloísio Magalhães²

Nos últimos anos, temos usado com tal frequência a expressão *identidade cultural*, ela nos parece de tal forma familiar, convivemos tão marcadamente com ela, que o resultado é análogo ao que se dá com aquelas coisas às quais já nos habituamos: não as conhecemos efetivamente.

Apesar do risco do *déjà vu*, é fundamental lembrar o conceito de identidade e suas características.

De início, a identidade supõe a alteridade (condição de ser o outro) em duplo sentido. Em primeiro lugar, em relação ao *outro* no interior de um mesmo conjunto ou grupo, consideramos como referência para a avaliação das características através das quais, em um contexto de diversidade, as igualdades ou as analogias (o *idem*) se afirmam. Em segundo lugar, em relação ao *outro* no *exterior* do conjunto ou do grupo cuja alteridade (condição de ser o outro) se afirma enquanto diversidade, desigualdade, heterogeneidade.

1. A Identidade, a Alteridade (condição de ser o Outro) e o *Idem*

Em sentido intrínseco, a identidade supõe referências ao uso, como parâmetros para melhor conhecer o igual ou o semelhante. É preciso pensar os pontos de convergência dessa identidade, que se reconhece em relação a seu semelhante, seja no nível do indivíduo, seja no nível do grupo.

1 Texto publicado em *Cadernos Museológicos*, Rio de Janeiro: Sphan - Pró-Memória, n.1, p.39-48, 1989, mas elaborado para apresentação em evento do ICOM em Buenos Aires, em 1986. O texto foi escrito originalmente em francês; a tradução para o português foi uma colaboração de Heloísa Barbuy, professora do Instituto de Museologia de São Paulo/Fesp, em 1989, a quem a autora agradece imensamente.

2 MAGALHÃES, Aloísio. *E triunfo? A questão dos bens culturais do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

No caso específico da identidade cultural, quais serão as referências? É claro que serão as características da cultura em questão. Segundo Durham,

O homem é um animal que construiu através de sistemas simbólicos, um ambiente artificial no qual vive e o qual está continuamente transformando. A cultura é, propriamente, esse movimento de criação, transmissão e reformulação desse ambiente artificial ... Devemos pensar a cultura como um processo através do qual os homens, para poderem atuar em sociedade, têm que constantemente produzir e utilizar bens culturais. Essa é a única forma pela qual podem organizar a vida coletiva.³

Quer dizer que a identidade tem um caráter orgânico (ou sistemático) de permanência, de resistência e de continuidade (jamais de eternidade), que impõe suas marcas, seus registros na memória coletiva. Essa memória, por sua vez, não é somente o passado (perspectiva) mas o registro do presente e a possibilidade do futuro (prospectiva).

Entretanto, a identidade cultural não é somente uma *memória coletiva* mas também uma *consciência coletiva*, que se exerce ao longo da vida, ao mesmo tempo que se renova sempre: se o homem e a cultura são dinâmicos, móveis, cambiantes, por que supor uma identidade estática, inerte, imutável?

A questão se coloca, então, no reconhecimento dos elementos perpétuos (quer dizer, de permanência dinâmica), que permanecem nesse processo contínuo de “criação, transmissão e reformulação”, no qual os homens “produzem e utilizam bens culturais”.

Quais são esses bens culturais? De maneira muito sumária e geral, podemos lembrar alguns *bens* aos quais os homens atribuem significados:

- a) o reconhecimento mesmo da paisagem física (o modo, a maneira, a atitude de reconhecê-la), sobre a qual um grupo exerce seu papel transformador; a própria organização do espaço é uma característica de ação transformadora, isto é, cultural dos homens (*objectum*);⁴

3 DURHAN, Eunice Ribeiro. “Cultura, patrimônio e preservação – texto II”. In: ARANTES, Antonio Augusto (Org.). *Produzindo o passado*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p.26 e 28.

4 Entre nós, brasileiros, insistimos, já de longa data, que importa a qualidade cultural do reconhecimento e, conseqüentemente, a valorização da paisagem, do ambiente físico natural (é uma atitude cultural), não somente o reconhecimento dos museus como “verdadeiros meios de informação”, mas também como elementos da complexa rede através da qual se constrói, pouco a pouco, “a imagem de nossa identidade cultural em evolução” (com relação à Europa e ao Ocidente); e ainda, e sobretudo, através da “função reguladora dos museus de arte moderna, dando informações sobre a arte contemporânea e sobre a procura da identidade”.

- b) o urbano aí incluído: edifícios, monumentos, caminhos, vilas e cidades, esses grandes artefatos humanos; em suma, a criação material dos bens ditos imóveis, dos artefatos imóveis;
- c) a criação material do homem, traduzida em artefatos móveis (podem-se inserir neste conjunto os *objetos móveis da natureza*, aos quais o homem atribui valor, função, significado);
- d) a *criação imaterial* dos homens, estabelecida em seus modos de viver: a organização do trabalho, as relações sociais etc.

É preciso destacar que, no que diz respeito à cultura e considerando que o homem é um animal capaz de criar significados e símbolos, de estabelecer valores, e que se comunica por meio de diversas linguagens (oral, escrita, icônica, gestual), não poderemos jamais esquecer a extensa e profunda gama de elementos afetivos. A meu ver, esses elementos – os afetivos – são os maiores caracterizadores das culturas.

2. A Identidade, a Alteridade (condição de ser o Outro) e o Diferente e o Contrário

Evidentemente, as características da identidade são mais nítidas quando se afirmam no contato entre ou com outras culturas e, conseqüentemente, no contato com outros sistemas de valores, de leis e de práxis. De fato, é no diálogo, no contato e mesmo no confronto que se podem estabelecer as relações de analogia e as comparações por meio das quais a identidade se afirma, através da diversidade.

É bem verdade que, ao longo da História, as relações entre os grupos, povos e nações nem sempre foram de convívio amável. Muitas vezes os confrontos levaram povos não somente ao extermínio total, mas procuraram, também, tornar nulas suas expressões culturais.⁵ Claude Fabrizio diz, em estudo recente:

La identidad cultural, do modo hoy general, cubre cierto número de rasgos específicos en los comportamientos de una comunidad humana relativamente homogénea y reflejados en las maneras de vivir, los sistemas de valores, los modos de producción, las relaciones sociales, y finalmente, la producción intelectual e artística ... Además, la noción de identidad cultural comprende connotaciones

⁵ Um caso típico: o índio brasileiro. Das novecentas nações existentes há quatro séculos, restam, hoje, apenas 180 grupos e nações. O desaparecimento de todos esses grupos e a perda de registros de suas culturas deixaram lacunas sensíveis, grandes vazios em nossa identidade. Sem falar nos aspectos humanos e em nossa formação nacional.

relativas a la reivindicación de igualdad frente a culturas extranjeras más fuertes ... y se asocia con la noción de unidad ... promoción de una identidad cultural nacional.⁶

A identidade cultural está, assim, muito intimamente ligada à vida e à história dos homens, bem como à consciência que eles têm de si mesmos. Não se trata de *ser* mas de *saber-se ser*, ou de *se saber ser como tal*. Trata-se, em suma, daquilo que os homens são e a imagem que fazem de si mesmos, do autoconhecimento (ou reconhecimento), enfim, da consciência da “relação que os homens mantêm com o tempo e, portanto, com a história”.⁷

É claro que nas relações com o tempo e com a História e nesses contatos entre os numerosos grupos culturais consideram-se as diferenças e as convergências, a partir de um mínimo, uma espécie de coeficiente de equivalência ou de identidade, formado, exatamente, pelas características culturais (acreditamos haver nomeado, acima, os principais: ver ‘a’, ‘b’, ‘c’ e ‘d’, do item 1).

3. Identidade e patrimônio cultural

Uma análise, superficial que seja, nos ensina que a caracterização da identidade está diretamente ligada à herança e ao patrimônio cultural. Mais exatamente, a identidade está ligada ao *conhecimento*, à *consciência da herança* (aquilo que recebemos) e do *patrimônio cultural* (o conjunto de bens que se preservam e o conjunto de bens que se realizam, que se constroem no presente), o que supõe, necessariamente, sua preservação e sua comunicação.

Essa preservação “deve ser pensada como trabalho transformador e seletivo de reconstrução e destruição do passado, que é realizado no presente e nos termos do presente”,⁸ e é resultado de uma “vontade coletiva de defender o que constitui e que, ao mesmo tempo, é o testemunho de experiências comuns, que são pensadas como história compartilhada”.⁹

Esta história constitui, muito frequentemente, a realização dos processos vivos, de experiências concretas, em um espaço vital no qual todos os agrupamentos humanos dão um significado especial.

6 FABRIZIO, Claude. In: *El desarrollo cultural – Experiencias regionales*. Paris: Unesco, 1982, p.374.

7 CHAUI, Marilena et al. *Política cultural*. 2.ed. Porto Alegre: Fundação Wilson Pinheiro; Mercado Aberto, 1985, p.65.

8 ARANTES, Antonio Augusto (Org.). *Produzindo o passado*. São Paulo, Brasiliense, 1983, p.9.

9 ARANTES, A. A., op. cit., p.8.

Essa história e essa cultura se exprimem na construção de estilos de vida, nas relações sociais, nos modos de produção, nas artes, ciências e técnicas, na elaboração dos sistemas de valores e de referências; nas manifestações através das linguagens, e na construção de artefatos.

4. Museologia e identidade: o objeto

A Museologia é, em meu conceito, “a ciência do fato museal ou museológico. O fato museológico é a relação profunda entre o homem, sujeito que conhece, e o objeto, parte de uma realidade da qual o homem também participa, e sobre a qual tem poder de agir”. O fato museológico realiza-se no cenário institucionalizado do museu. (Nem é preciso dizer que o fato é, sempre, considerado inserido em um processo.)

Então, o que é esse objeto, “parte de uma realidade da qual o homem também participa”?

Vu traditionnellement, *l'objet de musée* est un objet à trois dimensions ayant une certaine signification (curieux, historique, documentaire, esthétique, commémoratif, d'appartenance) et jouant un rôle dans la structure fonctionnelle du musée.¹⁰

l'homme est l'homme au travers de la Culture. Grâce aux collections de musées, nous contribuons à l'élaboration d'une nouvelle réalité culturelle. Mais, si collectionner pour un musée est remolir cette mission culturelle, nous ne pouvons pas la considérer isolément ... il est essentiel pour cette mission, qu'elles soient préservés ... les collections des musées, pourtant, ne peuvent pas accomplir leur mission sans tenir compte de la conscience sociale.¹¹

Schreiner dá um nome especial a esses objetos, designando-os *musealia*, definidas como:

Musealia are part of our cultural and natural heritage ... *musealia* are such movable authentic objects which as irrefutable evidences, exemplify the development of nature respect society for a long time, are set to fixed state, and were chosen and acquired for the collection stock in order to preserve, to decode, to exhibit them resp for further use in research, teaching, education and recreation.¹²

E o autor diz ainda, de maneira mais específica:

10 STRÁNSKY, Zbynek. “Une check-list provocative”. In: _____. *Collecteur aujourd'hui pour demain*. Leyden, Simpósio do Icofom, out. 1984.

11 STRÁNSKY, Z., op. cit.

12 SCHREINER, Klaus. *Museum object: What and why?* Leyden, Simpósio do Icofom, out. 1984.

We subdivide in objective-substantial, written, figurative and acoustic *musealia*, that means on sound-carriers preserved sounds. *Musealia* often appears in combination, e.g. a paper illustrated with pictures, a sound film or similar.¹³

Mathilde Bellaigue-Scalbert ocupa-se daquilo que Stránský havia denominado “consciência social”, como filtro e catalisador da missão cultural dos objetos e das coleções dos museus. Ela acrescenta:

*L'objet n'est pas un fin en soi, il est le moyen premier de la connaissance ... par sa matérialité même, non seulement il sert à l'information, mais il est information. Son approche est plurale: objet-signe, objet-symbole, chargé d'histoire et – ici souvent – d'affectivité.*¹⁴

Até este momento ocupamo-nos do objeto – realidade objetiva e externa ao homem (*ob + jectum*) – enquanto *fonte material* de informação.

Mas para que servem os outros objetos, *realidade objetivas e externas ao homem e que não são substâncias materiais?*

Pode-se apontar, por exemplo: o modo de sentir, de pensar, de agir, que se traduzem em linguagem gestual, oral, linguagem de brincadeiras, de caretas... E a extensa e profunda gama de valores afetivos?

É preciso lembrar que, com respeito aos modos de produção e às relações sociais, para apontar somente alguns exemplos mais flagrantes, há *testemunhos materiais diretos* e *testemunhos materiais indiretos*; mas há, também, *testemunhos imateriais*, enquanto objetos.

O exemplar de um Código, o texto escrito de uma regra ou de um preceito normativo; um mecanismo resultante de uma lei ou de um princípio científico, são *testemunhos diretos* e *objetos representativos* de um comportamento, de uma ação ou relação humana ou social ou de uma criação humana (o Direito, a Ciência).

Os *testemunhos indiretos* são objetos considerados por analogia e por aproximação quando se adota como referência uma ação, relação, comportamento humano ou uma criação mais abstrata do pensamento humano ou da vida social. Por exemplo: uma cerâmica, um vaso, uma urna de uso ritual: são objetos que se lhe referem, mas que não nos for-

¹³ SCHREINER, K., op. cit.

¹⁴ BELLAIGUE-SCALBERT, Mathilde. *Dérisoire et essentiel: l'objet ethnographique*. Leyden, Simpósio do Icofom, out. 1984.

necem senão uma informação muito parcial e longínqua a seu respeito (do ritual); também de modo indireto, referem hábitos, tradições ou escalas de valores sociais.

A filmografia e a sonografia que registram as linguagens gestual e rítmica são testemunhos diretos dessas linguagens em certo momento; mas as linguagens são, elas também, criações abstratas e imateriais do homem, enquanto se expressam por meio de elementos materiais (o som, o gesto registrado). Mas o uso dessas linguagens e seus registros (testemunhos, também, da técnica de uma época) não traduzem, senão parcial e longinquamente, toda a riqueza da criação de costumes, crenças e valores, nem o complexo tecido das relações do homem em seu ambiente com os outros homens.

O que se pergunta, agora, é se esses objetos “imateriais”; que representam aspectos significativos da identidade, são ou não “musealizáveis”. Enquanto “realidade objetiva”, enquanto parte da realidade da qual o homem também participa, devem esses objetos permanecer potencialmente museológicos?

O que salta aos olhos é que a Museologia atual não pode simplesmente, e de um momento para outro, descartar o fato museológico no qual a relação homem/objeto apresenta, como objeto, o complexo das relações e dos relacionamentos humanos e sociais, sobretudo porque esse complexo está inserido entre as mais frequentes e as mais profundas preocupações do homem de nosso século.

Evidentemente, a musealização de tais *objetos* complexos exige novas técnicas, novos métodos, novos tipos de cenários museais, quer dizer, uma nova tipologia museológica e, também, um museólogo que seja um cientista mais completo e um trabalhador social mais atuante.

A meu ver, o processo gerador dos museus ao ar livre e dos museus de sítio, seguido, enriquecido e subvertido pelos ecomuseus, nos levará à Museologia enraizada no histórico e no social e, portanto, diretamente engajada na dinâmica da Identidade Cultural.

Nesse sentido, estou de acordo com Mensch quando critica a limitação de nosso método atual de musealização. Mensch refere-se, principalmente, à preservação que implica procedimentos de restauração física:

A stuffed tiger in a museum is a stuffed tiger in a museum but not a tiger (Hudson, 1977). In this case the museum object is but a faint shadow of its original, stripped of its essence: life.¹⁵

Essa observação pode ampliar-se quando nos leva a pensar no fato museológico, naquilo que temos a intenção de erigir em fato museológico, no que diz respeito aos objetos abstratos, às realidades objetivas imateriais; quando as descartamos ou quando as consideramos longínquas ou parcialmente, o que fazemos é esvaziar o fato museal de tudo o que lhe dá sua própria significação, pois o transformamos em espectro desprovido de vida.

5. Museologia e identidade: o Homem

Se até este momento nos ocupamos somente do objeto-testemunho e do objeto no fato museal, isso não quer dizer que deixamos de considerar o homem, sujeito que conhece, na relação homem-objeto, que constitui o fato museológico.

O homem de que falamos é sempre o modificador de seu mundo, o criador de artefatos, de relações, de valores, de símbolos, de significados. É, sobretudo, o construtor de sua História que, ao construí-la, se faz e se refaz (o homem), enquanto projeto inacabado.

A relação homem/objeto é uma relação aberta, dinâmica, dialética, na qual o homem se conhece e se reconhece *nos* e *através dos* artefatos que ele criou e *nos* e *através dos* objetos da natureza, aos quais ele deu valor pela atribuição de significados.

Nessa constante renovação do Homem e do Objeto em interação (ação recíproca), em uma relação igualmente dinâmica, “catalisada” pelo cenário museu, igualmente sempre renovada, revivificada, revitaliza-se o fato museológico, que permite o reconhecimento, a preservação e a comunicação, quer dizer, a permanência e a reconstrução da identidade dos povos, grupos ou nações.

¹⁵ MENSCH, Peter. Society, object, museology. Leyden, Simpósio do Icofom, out. 1984.

6. O problema atual da ação museológica

Jamais como no momento atual, o indivíduo e as coletividades foram tão vulneráveis às tentativas de uma descaracterização cultural tão flagrante. Não se trata de uma *universalização* mas, realmente, de uma descaracterização. Não seria má a universalização que pudesse atingir o *humano*, respeitando as diversidades e a pluralidade cultural. O que me parece mau é a generalização de modismos ditados através dos meios de comunicação por pequenos grupos, pretensamente de vanguarda, porque esses modismos se pretendem de tal forma renovadores que vão a ponto de desprezar a História. Ora, os homens são seres históricos e é na experiência vivida e partilhada que se conhecem uns aos outros e se conhecem a si mesmos.

Se realmente a Memória não é só o passado mas também o processo, a *identidade*, construída ao longo da experiência partilhada e vivida, é, também, processo.

É urgente saber o que nos resta como patrimônio cultural e qual é nossa contribuição para esse patrimônio. É urgente conhecer nosso próprio rosto.

Se a velha Europa tenta, hoje, sobretudo por meio de *exposições-diálogos*, reconhecer-se e promover-se como *identidade*, que tarefa cabe aos museus latino-americanos, em bases efetivas do fazer museológico?

Segundo René Berger, “pai” das exposições-diálogos (feitas, de início, com a colaboração dos museus de arte, sobretudo de arte moderna), essas exposições-colóquios têm como objetivo, por meio de confrontações periódicas, o reconhecimento dos museus não somente como “verdadeiros meios de informação”, mas também como elementos de complexa rede através da qual se constrói, pouco a pouco, “a imagem de nossa identidade cultural em evolução” (com relação à Europa e ao Ocidente); e ainda, e sobretudo, através da “função reguladora” dos museus de arte moderna, dando “informações sobre a arte contemporânea e sobre a procura da identidade”.¹⁶

É possível que essa proposição, aprofundada e ampliada a todos os ramos do conhecimento e a todos os tipos de museus, nos conduza a uma

16 BERGER, René. “Exposição-diálogo na arte contemporânea europeia”. In: _____. Centro de arte moderna. Lisboa: Fundação Calouste Gulberkian, 1985. (Ed. bilingue, português e inglês.) Deste texto, que nos foi dado a conhecer pela senhora Maria Teresa Gomes Ferreira, diretora do Museu Gulberkian de Lisboa, recomendamos especialmente: “A exposição-diálogo - arte e identidade cultural”; “O novo papel dos Museus” e “Trabalhando o conceito de exposição diálogo”.

compreensão mais profunda entre os homens, dando sua contribuição para a *paz* (como sonha Tsuruta, em sua definição de Museologia).¹⁷

Se tudo isso foi anunciado na Europa, quando da Conferência de Delfos (1981), o que podemos sonhar para a América Latina? Esta jovem América, nascida para o mundo quando, na Europa, o Renascimento estava em seu apogeu; esta América sobre a qual o Colonialismo e o Mercantilismo foram fortemente exercidos e a qual, ainda hoje, as forças dos interesses econômicos, políticos e culturais estrangeiros tentam reduzir a uma “caça de reserva”.

E como poderá a Museologia não somente acompanhar, mas auxiliar a História, resultado da ação humana, nesta nossa América, na qual a aspiração máxima é a afirmação da identidade, em um diálogo igual e fraterno?

la revolución ganada por el propio impulso, de esa carne e esa sangre de la Historia de las cuales y en las cuales deseo maximamente que mi ser sea.¹⁸

17 TSURUTA, Soichiro. “La Muséologie - science ou seulement travail pratique du musée?”. In: *MuWoP/DoTraM*, n.1, 1980 (ver, sobretudo, o conceito do autor sobre Museologia, cuja parte final afirma que “La Muséologie ... leurs résultats devraient viser ... contribuer au bonheur de l’humanité et à la paix mondiale”).

18 CHACON, Alfredo. *Curiepe, ensayo sobre la realización del sentido en la actividad mágicoreligiosa de un pueblo venezolano*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1977.

2.10 Museus nacionais: o Museu da República ¹

Waldisa Rússio Camargo Guarnieri

1989

Há algumas questões preliminares que antecedem a discussão do projeto de reformulação do Museu da República que, obviamente, dizem respeito à questão dos museus *nacionais*.

Não se pretende, aqui, historiar o já sabido, mas apenas lembrar que juntamente com o próprio Sphan, tais museus nascem num período de forte centralização política e administrativa e, num primeiro instante, são manifestações desse poder e desse aparelho de Estado.

Se considerarmos que nos últimos 50 anos vivemos pelo menos 29 em ditaduras e, dos 21 restantes, boa parte configurou “transição” ou períodos de tentativa de aprendizagem democrática, poderemos compreender melhor a significação que então se deu à denominação *nacional* dos nossos museus.

Nacionais porque estatais, nacionais porque localizados (os primeiros criados) na então capital da República, refletem, quase todos, a Historiografia da época e, creio que com exceção apenas do Museu Nacional de Belas Artes, seus acervos refletem nitidamente essa configuração e limitação iniciais, mesmo quando numerosos.

No atual estágio, no momento histórico que vivemos, *um momento de abertura democrática*, têm razão de ser os museus nacionais?

A mim me parece que sim. Embora se diga que a designação *nacional* envolve uma abstração e que tais museus deveriam se ater à realidade administrativa e, portanto, limitarem-se à sua vinculação (estatal), cada vez mais, a meu ver, se lhes impõe a tarefa urgente de serem *Museus Nacionais*.

Em países como o nosso e como grande parte dos latino-americanos, caça de reserva do capitalismo internacional, e que forças poderosas e

1 Comunicação apresentada no Seminário Museus Nacionais, Rio de Janeiro, 1989. Acervo: Coleção MCOBruno.

retrógradas pretendem manter como quintais do mundo dito “subdesenvolvido”, e que são, lamentavelmente, importadores de todo um lixo cultural distribuído intensamente através de embalagens mais, ou menos, atraentes pelos veículos de comunicação de massa, *os museus nacionais são uma necessidade e uma urgência*. Testemunhos de nossa identidade cultural, repertórios organizados de nossa memória, os museus nacionais cumprem, ou devem cumprir, cada vez mais, seu *destino de resistência* a uma invasão que tenta, desde seus inícios, anular as nacionalidades. Não se fala, aqui, de um nacionalismo infantil: fala-se de uma nacionalidade suficientemente fortalecida para dialogar com outras, fala-se de uma identidade que se afirma através das *alteridades*.

Resta saber se nossos museus nacionais estão conscientes de seu papel.

Pela leitura de seus projetos, a resposta deve ser afirmativa. E é dever de elementar justiça reconhecer os esforços que, apesar de circunstâncias contrárias, como escassez de recursos, inflexibilidade de dotações orçamentárias e ausência de políticas culturais explícitas, as equipes e direções desses museus continuam a desenvolver, num esforço que se define como tarefa de Penélope e de Sísifo a um só tempo, cuja tenacidade não encontra explicação em parâmetros racionais, mas somente em uma profunda paixão.

Nos diálogos mantidos com os funcionários desses museus, durante as nossas visitas, ficou reforçada a convicção dessa consciência clara de seu papel social e dos esforços e trabalhos que se vêm desenvolvendo.

É o que acontece de maneira inequívoca com a direção e a equipe do Museu da República, que me coube examinar ou – eu preferia dizer – “pensar junto” com os profissionais que aí trabalham.

Gostaria de fazer uma observação inicial sobre o projeto de reformulação do Museu da República, enquanto texto: quando eu me refiro a *projeto museológico*, refiro-me também, e sobretudo, à proposta conceitual, pois considero que em termos de projeto museológico havemos de considerar a filosofia de trabalho, o plano de atuação, o campo que o museu definirá para si próprio e para sua ação sociocultural.

No *projeto museográfico* consideraremos toda a ação prática proposta para viabilizar o projeto museológico em termos de *curadoria*

(identificação, documentação e, obviamente, coleta de acervo e seu acompanhamento), *conservação* (incluindo os aspectos de segurança, conservação preventiva e eventual restauro, abrigo em reservas etc.), *comunicação museológica* (exposição, publicações de museu) e *ação educativa e cultural*, obviamente uma forma de comunicação museológica que por sua especificidade e interações com a Educação (não formal, num sentido mais alto e mais amplo, envolvendo não só Educação continuada mas *preparação para a vida*) já se constitui em subdomínio da Museografia.

Quanto ao *projeto museológico*, notadamente em sua parte conceitual, suas duas maiores características podem ser resumidas no fato de ser *sólido e lúcido*, adequando-se às novas necessidades e procurando fazê-lo em nível local, regional e nacional.

Parece-me que com um prédio ainda em restauro, mantendo heroicamente suas atividades culturais e educacionais, foi prudente a equipe ter apresentado uma “proposta”, eu diria “um anteprojetor” museográfico e não um projeto cabal, definitivo, porque isso me parece impossível no momento.

Sobre o projeto museográfico propriamente dito é que eu desejaria fazer algumas observações, que, absolutamente, não o invalidam.

Quanto ao acervo a ser coletado e exposto (e guardado em reserva, eventualmente): a equipe reconhece a insuficiência de acervo, a necessidade de complementá-lo, mas não recusa a hipótese de trabalhar com o existente, propondo, apenas, novas leituras.

A própria equipe alude à “apropriação” pelo Museu, e pela comunidade dele usuária, de testemunhos que estejam noutros locais, sem excluir também as “ideias-representações”. Isso nos remete a duas considerações que me parecem essenciais:

- a) O museu-sede, localizado no Catete, deverá abarcar também em seu acervo, não somente os objetos originais, mas registros de “acontecimentos, cenários, atores, relações de força...”.
- b) O museu da República deverá agregar sítios, monumentos e locais que complementem a história republicana; ou deverá se articular com outros centros e museus, ou sítios e

lugares, essenciais para a compreensão da história e do processo republicano, suas realizações efetivas e suas utopias, o que eventualmente não estejam sob o abrigo do Sphan e da Pró-Memória, mas vinculados a outros organismos federais, estaduais ou municipais.

Isso nos conduz a duas realidades distintas (eventualmente, três):

- a) O Museu da República seguirá uma tendência que é cada vez mais notória de os museus contemporâneos, ao lado do seu acervo original e seus acréscimos normais, irem constituindo e se constituindo em centros de documentação e referência (de objetos, sítios, documentos escritos etc.) com utilização crescente de multimeios inclusive no espaço expositivo, e de se transformarem, cada vez mais, em espaços de representação simbólica. Essa tendência se verifica em todo o projeto referente ao Museu-sede (Catete).
- b) A incorporação de sítios/monumentos sob a administração do MinC/Sphan/Pró-Memória pode conduzir ao *museu de múltipla-sede*, tão em voga por respeitar a preservação *in situ* e no local de origem e, ao mesmo tempo, articular os vários segmentos de uma mesma realidade, tornando-a compreensível, preservando-a e permitindo sua *ação transformadora*.

É dentro dessa hipótese que devemos figurar uma derivada, a articulação e sistematização com sítios, monumentos e locais, outros centros e museus que não pertençam à Pró-Memória e ao Sphan. (Por exemplo, articulação entre o Museu da República e o Museu Republicano em Itu, pertencente à USP, ramo do Museu Paulista; articulação com sítios históricos protegidos por municípios etc.).

Em qualquer destas hipóteses e mesmo que nos atenhamos ao museu-sede com sua nova proposta, o projeto ultrapassa os limites do próprio Museu da República e implica reordenação, nova sistematização de rotinas do trabalho e de relações institucionais dentro da Pró-Memória; isso significa reformulação administrativa: novas estruturas e recursos ao menos mais ágeis e dotações mais flexíveis. Reformulação não equivale necessariamente a aumento de custos, mas exige flexibilidade de verbas e políticas explícitas de atuação cultural e aplicação dos recursos humanos, financeiros e materiais.

Exige, também, que a Cultura se inclua entre as prioridades nacionais, tão importantes e tão necessárias quanto Saúde e Saneamento Básico. (E eu me pergunto se após estas observações deverei ou poderei continuar...)

Enfim, passando à exposição propriamente dita, tenho algumas dúvidas e ponderações.

Acho extremamente feliz a divisão temática em conjunturas, associadas a estruturas e permanências; mas, me pergunto (não sou historiógrafa) se é possível demarcar por *datas fixas* essas conjunturas. Como registrar a ideia do processo, de interligação entre uma e outra conjuntura?

Se as conjunturas são definidas por um sistema cromático (e eu acho que o sistema cromático deve ser adotado e cumprimento a equipe por isso, embora pense que a definição da paleta de cores deva ser feita ao final), como se sublinharão as *permanências que tornam compreensível todo o nosso drama histórico*?

O corte cronológico em 1984 não poderia ser completado com um *caleidoscópio* de noticiário político, econômico e relativo aos processos de controle social (os festivais de *rock* simultâneos aos movimentos das Eleições Diretas; os campeonatos e festivais paralelos à Constituinte), um telejornal (vídeo) hipotético sobre as aspirações nacionais, ou um simples painel com a frase “E agora, José?”.

A equipe teve preocupação quase obsessiva com o *circuito*. E que bom que teve! Porque o circuito define a filosofia da proposta: caminhos livres para a compreensão, multiplicidade de itinerários, possibilidades de pausas, de verticalização (eu diria mesmo: “distanciamentos brechtianos” para reflexão crítica).

A presença de monitores que sejam pesquisadores-comunicadores, que respeitem o desejo de expressão e compreendam a necessidade de diálogo entre os homens e os objetos (artefatos/mentefatos) e de diálogo entre os homens aqui e agora, no cenário-museu, pode ser um auxílio de grande importância e elemento de avaliação constante do museu e de seus discursos (monólogo/diálogo; unissemia/polissemia).

A equipe do Museu da República me parece muito atenta, inclusive, à questão das linguagens e dos públicos, mas nunca será demais enfatizar

que aquilo que a museologia do Hemisfério Norte designa por “públicos especiais” (e, portanto, residuais) de museu, constitui na maioria dos países latino-americanos o seu grande público, efetivo ou latente: crianças, analfabetos, deficientes, grupos “marginalizados” ou “socialmente controlados”, “culturalmente diferenciados” etc. Basta examinar as pirâmides demográficas, as estatísticas de efetiva alfabetização, os quadros de frequência as bibliotecas públicas, os dados sobre deficientes etc. Basta olhar para as ruas de nossas metrópoles, onde milhares de crianças (o futuro da nação?) esmolam, agridem e se agridem, assaltam, se prostituem...

Como tornar o Museu e suas linguagens acessíveis a essa multiplicidade de públicos? Como dialogar com indivíduos e grupos cujas referências e cujos repertórios são tão diversos? Como falar ao e ouvir ao outro?

Esse exercício compreende um trabalho racional-científico e uma tarefa humana, que exige humildade e compreensão.

E eu me pergunto se os funcionários de museus (museólogos, pesquisadores, educadores etc.) têm sido aquinhoados com possibilidades de reciclagem, atualização e aperfeiçoamento, no país e no exterior. Se têm podido comparecer a encontros e congressos. Se têm sido estimulados a pensar e produzir ciência.

E me pergunto se a formação dada aos museólogos tem sido adequada às necessidades não apenas de acompanhar as mudanças tecnológicas, mas, sobretudo, de viver e compreender os problemas e as questões da nossa sociedade e do nosso tempo. Estamos formando técnicos ou cientistas e trabalhadores sociais? Sei que algumas destas questões não se referem ao MinC, mas são fundamentais para o aperfeiçoamento dos nossos museus.

Quero voltar a uma questão: o acervo, sua manutenção e guarda.

A curadoria e a conservação do acervo, sua pesquisa e comunicação são processos nem sempre aparentes, mas onerosos. Se pensamos em outros elementos que não sejam apenas os *objetos-originais*, mas outros *objetos-testemunhos* que incluam os registros sonográficos e filmográficos, os modelos e as representações simbólicas, como serão tais objetos protegidos no museu? Ressalvado o que pode ser obtido mediante convênio, utilizado e devolvido (cinematecas, museus de imagem e som etc.), como conservar materiais que exigem climatização, proteção constante, espaços?

Terão os atuais edifícios do Museu da República espaços suficientes e condições adequadas? Estará, o MinC, em condições de proporcioná-las?

O Museu da República tem, diante de si, múltiplas e difíceis tarefas, de cuja necessidade e complexidade, felizmente, estão conscientes a direção e as equipes técnicas e auxiliares.

Além de preservar parte significativa da memória nacional e, portanto, de nossa identidade, o Museu da República deverá registrar e comunicar uma história que não está toda compendiada, nem explicitada, que mescla empolgantes movimentos de massa com pronunciamentos do “discurso competente” e da fala autoritária indistinta, que entremeia lucidez e caos e combina a opereta ou ópera bufa das classes dominantes com o drama pungente dos dominados e “despossuídos”.

Nossa memória sofre interrupções e lapsos e nossa linguagem histórica e museológica reflete esta *afasia*: é preciso reintegrar, ou integrar, os elementos faltantes. A equipe do Museu me parece bastante consciente, apta e disposta, e deverá receber do Sphan/Pró-Memória e do MinC o necessário respaldo para reabrir as portas do Palácio do Catete às multidões ávidas por conhecimentos e ricas de vivências e de outros saberes. Parece-nos que os trabalhadores da memória agrupados no Museu da República estão cômicos e dispostos à grande tarefa.

Terá o MinC a coragem política de apreender tal tarefa?

No Centenário da República desejaríamos ver restituído à sua dignidade arquitetônica o Palácio do Catete, acrescido de uma nova dignidade, a de ser a *casa da memória da República*, aberta à população e levando exposições itinerantes a todo o país, espalhando o estímulo à reflexão crítica, de que estamos tão carentes.

Reabrir-se-á o Museu da República, renovado, dignificado e atuante em 1989?

Esperamos que sim!

Inicialmente, permito-me sugerir que o MinC inclua entre as suas prioridades:

1. A manutenção, ampliação e melhoramento de seus museus estatais, permitindo o florescimento de sua vocação nacional;
2. Dentro desse quadro, impõe-se:
 - 2.1 Uma política que permita o aperfeiçoamento e a atualização de seus corpos administrativo, técnico e científico, através do comparecimento a seminários, encontros e congressos e da viabilização de bolsas de pesquisa, estudos e viagens (no país e no exterior);
 - 2.2 Uma política de intercâmbio entre museus, universidade e centros de pesquisa e formação, para estabelecimento de linhas de cooperação em estágio, pesquisa e informação;
 - 2.3 O fortalecimento e a ampliação dos Cursos de Formação em Museologia, adequando-os às necessidades da sociedade brasileira e do nosso tempo, assim como os de Especialização e Aperfeiçoamento em todas as múltiplas áreas científicas e profissionais atuantes nos ou necessárias aos museus;
 - 2.4 O treinamento e a preparação constante do pessoal do museu destinado aos serviços gerais, de apoio e atendimento, assim como se recomenda o estudo de carreiras auxiliares, de nível médio, cuja formação deverá ser adequada à pluralidade das necessidades regionais e nacionais;
3. Que os projetos museológicos e museográficos sejam amparados em correspondentes projetos administrativos e planos de custeios, incluindo a adequação e a flexibilização de verbas.
4. Que o apelo à criatividade não signifique uma renúncia às decisões políticas que o MinC deve se impor, mesmo e, *sobretudo*, nos momentos de crise ou referidos como de “austeridade administrativa e financeira”.
5. Que as políticas museológicas, de preservação e comunicação do patrimônio, e cultural sejam realidades possíveis, amparadas *pelo menos* na inclusão da *Cultura* entre as prioridades nacionais e de governo, como se afirma serem Saúde, Saneamento Básico e Educação.
6. No caso específico do Museu da República, reiteramos a necessidade de sua plena abertura em 1989 como parte de um processo de conquista de exercício de cidadania.

Inicialmente, quer me parecer que os chamados “consultores” têm sido “dialogantes”, têm procurado *pensar com a equipe do Museu e dela aprender*, e que esse processo de diálogo não deveria terminar aqui. Este Seminário, que tão proveitoso e tão rico me parece, cumprirá ainda melhor seus objetivos se for apenas o primeiro passo, o primeiro gesto, a primeira semente.

2.11 Presença dos museus no panorama político-científico-cultural ¹

Waldisa Rússio Camargo Guarnieri

1989

A primeira tentação que nos acode diante do tema *Presença dos museus no panorama político-científico-cultural* é a de traçar a evolução histórica dos museus brasileiros durante o período republicano. Não vou fazê-lo, muito menos em virtude de já ter ensaiado um esboço geral com relação ao Brasil, tanto em minha dissertação de mestrado (porque ninguém quase tem acesso às teses universitárias) como em artigo publicado há alguns anos n' *O Estado de S. Paulo*, e muito mais pelo fato de que há, nesta mesa, historiadores, e de que haverá, amanhã, duas mesas redondas sobre o tema. Sinto-me, pois, gostosamente dispensada de fazê-lo.

A segunda tentação é de abarcar os aspectos de *educação para a ciência e para a arte*; também me sinto desobrigada de entrar por este viés, na medida em que também nesta mesa há profissionais ligados a essas áreas. E, no que diz respeito à ciência, sequer entrarei na discussão referente aos centros de memória industrial e museus de história industrial ou de produção, museus de técnica ou tecnologia, apesar de manter a mesma paixão pelo tema que me levou a elaborar projeto específico numa época de profundas contradições, tendo sido talvez, neste país, o único profissional de museu que teve seu ato de designação tornado *insubsistente* por um governo que já se contraía em seus estertores de autoritarismo.

Alguns aspectos históricos poderão ser lembrados, apenas para melhor elucidar uma reflexão que pretendo *provocar* em todos os presentes, muito mais do que fazê-la isoladamente, e diz respeito à *presença efetiva dos museus* nesse panorama político, científico e cultural.

E, como esse panorama não é atemporal, antes de chegar ao momento presente e ao atual panorama, proporia alguns momentos como períodos metodologicamente possíveis, pelas conjunturas que refletem

¹ Texto publicado em *Cadernos Museológicos*, Rio de Janeiro: Sphan - Pró-Memória, n.2, p.72-78, dez. 1989.

em termos de relação de forças em nível internacional, situação interna do país (sobretudo em termos de relações de produção) e mudanças em nível da estrutura de Poder. Esses momentos seriam os seguintes:

- a) do primeiro museu brasileiro até 1930;
- b) de 1930 até os anos posteriores à Segunda Guerra Mundial;
- c) de aproximadamente 1950 à década de 1970 e inícios dos anos 80;
- d) a atual conjuntura.

Esses momentos, como se vê, não estão necessariamente vinculados às habituais cronologias da República, embora o paralelo possa ser facilmente feito.

Numa primeira abordagem, os museus no período de sua institucionalização inicial (Museu Real, depois Imperial e, finalmente, Nacional), até 1930, são organismos transplantados para o nosso meio cultural como instrumento de *modernização*, ou seja, adoção de padrões considerados mais avançados em nações também mais adiantadas. Portanto, não é de se estranhar o alheamento em que ficaram quase que por destinação de origem.

A partir de 1930, o Estado, paternalisticamente mas, sobretudo para atender à reivindicação de um punhado de intelectuais inquietos, num momento de poder altamente centralizado e achatador das liberdades, chama a si a tarefa de institucionalizar jurídica e administrativamente os museus ditos “nacionais”, dos quais poucos estão efetivamente instalados e que viriam a ser museus de história e de história da arte, num momento em que a própria noção de patrimônio se circunscreve ao “histórico e artístico nacional”.

A partir da década de 1950 e mesmo no fim dos anos 40, no pós-guerra, é outra a configuração: o país sai da guerra com uma balança econômica favorável; há uma burguesia que começa a se afirmar em nível social e cultural; há euforia e riqueza suficiente para que algumas ações comecem, no nível das associações civis, fundações, sociedades civis culturais etc. Por sua vez, a destruição bélica na Europa levava a recém-criada Unesco a recomendar a preservação dos patrimônios de arte moderna e contemporânea; intensifica-se a atuação das bienais como reguladoras dos sistemas de premiação e de um mercado de arte que vai nascendo e se intensificando.

Os museus de ciência, que haviam sido introduzidos pela via do modelo importado (apesar da intensa atividade das sociedades culturais e institutos de pesquisa no Império), mais afeitos às atividades de pesquisa e sem ainda suficiente preocupação com a socialização desse conhecimento, mergulham, cada vez mais, no esquecimento oficial. Os museus de arte, ou de história da arte, privilegiados pelo “apego virtual” da burguesia (como já fora diagnosticado por Sérgio Buarque de Holanda, em seu *Raízes do Brasil*), florescem nesse período, embora ainda restritos em sua ação, sobretudo a cultural. (Deve-se, nesse passo, abrir uma exceção ao Masp, em São Paulo, que em suas origens e na década de 1950 teve uma ação realmente renovadora e pioneira; e o papel que o MAM, no Rio, então desempenhou.)

De 1950 a 1970, e mesmo até inícios dos anos 80, além de um surto de crescimento estatístico dos museus, há a repercussão, ainda que pequena, da abertura de um comitê brasileiro do Conselho Internacional de Museus (ICOM), trazido por Heloísa Alberto Torres, como um canal possível de informação e intercâmbio.

Finalmente, designo por *período atual* o momento que vivemos a partir das nossas lutas por uma abertura democrática, suas repercussões na vida dos museus brasileiros e, também, o papel, possível ou esperado, dos museus dentro dessa conjuntura.

Penso, entretanto, que a grande questão a perpassar esses momentos (ou quaisquer outros, que se queira fixar) é a *presença e qualidade dos museus dentro de um panorama de mudanças profundas e aceleradas e, mais do que isso, a presença e qualidade da ação museológica que se desenvolve na base institucional necessária ao seu desempenho, o museu*. Ou seja:

- > O que são os museus, enquanto organizações, nesses períodos? O que caracteriza sua estrutura, sua política?
- > Qual a política para seus recursos materiais e financeiros? E para os recursos humanos?
- > Quanto a estes, vale a pergunta: Como são formados? Que estímulo têm para o seu aperfeiçoamento? De que mecanismos de intercâmbio dispõem? Qual a política salarial?
- > Como os museus são vistos pela sociedade? Como eles próprios formam sua imagem?
- > E os profissionais? Como se veem uns aos outros? Como são vistos pelo contexto social?

- > Como se situam os museus entre os organismos de reprodução e produção de conhecimento? Que ação transformadora se lhes pode atribuir?
- > Qual a contribuição dos museus para a construção social da realidade e da realidade social?

Embora reconhecendo e ressaltando o caráter multiprofissional e necessariamente interdisciplinar dos museus, preocupa-me, especialmente, a dúvida de que a Museologia Real, exercitada e praticada nos museus, corresponda à Museologia Sonhada, ou Postulada, produzida nas escolas do país. E, mais do que isto, *que Museologia* estamos praticando e pensando? Que vinculações tem essa Museologia com a *realidade*?

Até 1930, tínhamos museus e museologia importados; uma prática que se fez descritiva, apoiada no paradigma do Hemisfério Norte, com predominância europeia.

Os primeiros museus e a primeira escola de formação museológica sofrem a estranheza do transplante cultural, e uns e outra vão funcionar sob o impacto de uma pretensa neutralidade científica, a ser atribuída muito menos aos ideais positivistas e muito mais à sagacidade da classe dominante através do aparelho de Estado, dos organismos que institucionalizam os museus e aqueles que reconhecem as escolas. Assim mesmo, limitada pela conjuntura, a escola então formada produziu profissionais que souberam realizar sua tarefa então considerada prioritária, a coleta e a preservação. Num país em que quase tudo obedece aos padrões mais conservadores da estrutura agrária e de seus representantes, a formação e a expansão de tais profissionais encontrou sérios percalços no nepotismo e no diletantismo extenso.

Os entraves que se estabeleceram e se estabelecem por ocasião da abertura do Curso de Museologia na Universidade Federal da Bahia, ou do Instituto de Museologia de São Paulo, na Fundação Escola e Sociologia e Política (Fesp), e ao estabelecimento de novas unidades e à reformulação dos cursos da Uni-Rio, principalmente, não são de caráter epistemológico, mas nitidamente ideológicos.

Nossos cursos de Museologia entram na Universidade não apenas num momento em que esta atravessa uma de suas piores crises, agravada pelo terrorismo cultural e pela intolerância, mas também num momento

em que as Ciências Humanas e Sociais, entre as quais deverá estar a Museologia, não encontram espaço para se desenvolver.

A ação possível é, pois, a ação isolada de algumas poucas pessoas, ou algumas poucas unidades museológicas no país, essa grande extensão de ilhas culturais incomunicáveis até recentemente.

Durante esse período, salvo raríssimas exceções, mais resumidas a fatos ou ações esporádicas e isoladas, a Museologia e os Museus brasileiros estiveram atrelados ao aparelho ideológico do Estado, resta dizer, às classes e segmentos dominantes. Grande parte, senão a maior parte, da ação renovadora ficou circunscrita a atividades que não tiveram continuidade, a projetos que como projetos ficaram, sem faltar um corolário de menosprezo e, até, de deboche, que não esqueceu de incluir, aí sim fartamente, os profissionais da área, sempre rotulados como paranoicos, difíceis, visionários ou, na visão mais branda, “perfeccionistas”.

Sob o rótulo do “notório saber” recusaram-se não apenas os museólogos, mas também os pesquisadores científicos e/ou de arte não afinados com o Poder.

Excepcionalmente e trabalhando com as próprias contradições, alguns organismos lograram desenvolver partes de seus programas, burlando a vigilância do sistema ou resultando de conflitos ou incoerências (contradições, na maioria das vezes).

Mas, nem os museus tiveram ação preponderante dentro do panorama científico e cultural, nem a Museologia pôde ter, entre nós, foros de cidadania científica, de que já usufrui há longo tempo em outros países.

Entretanto, nós não somos e não podemos nos permitir ser neutros, nem inocentes. O *status* de cidadania científica das áreas em que trabalhamos não impede o exercício da nossa própria cidadania. Num país de tão grandes desigualdades e injustiças, não nos é permitido imaginar uma *atitude natural* para profissionais e para os *museus*. A Museologia contemporânea, como teoria e como prática, como ciência e profissão, está carregada de *ética*.

Nem logocêntricos nem etnocêntricos, os museus e seus profissionais (assim como as escolas que os formam) não terão condições de sobrevi-

vência enquanto formarem entre as forças de despolitização, enquanto forem o que Bourdieu tão bem denominou como *os doxósofos*, uma classificação que aplicada aos museus e à museologia e a seus profissionais, leva à celebração da velha dialética do senhor e do escravo e em que a *liberdade é o para-doxo*.

A ação transformadora dos museus começa pela reflexão nova que eles fazem sobre si mesmos.

Só a abertura política, conquistada nas ruas pela cidadania em exercício, possibilitou debates como os que foram realizados, por exemplo, no I Seminário de Museus Nacionais, em que discutimos, entre outras questões e projetos, o deste mesmo Museu da República. Um belo projeto, um projeto herético, baseado nas conjunturas, nas mudanças e nas permanências, rompendo a velha e carcomida visão da República através dos quadriênios presidenciais; talvez uma visão mais *ortodoxa* ou, no dizer de Bourdieu, “opinião ou crença direita, ou, se quiserem, de direita”.

Vivemos, pois, um momento muito rico, em que eventuais perdas ou retrocessos de momento não nos devem impressionar mais do que a lição que se extrai de cada erro ou cada derrota. O momento está a exigir firmeza de decisão. O debate iniciado com parte da sociedade deve prosseguir; nossos museus precisam se adequar, não só em linguagem e comunicação, mas em conteúdo e prática, às necessidades sociais emergentes, sem descer ao facilitário paternalista e autoritário de que o *povão* não tem alcance para fazer tal ou qual leitura. Esse discurso paternalista retoma a linha autoritária, esquecendo que as leituras são muitas, os públicos são diferentes e variados, os próprios objetos vivem a sua polissemia, a múltipla significação e simbolização.

Este é o momento de nos debruçarmos sobre a nossa realidade cultural; de nos mirarmos nesse múltiplo espelho e vermos a nossa face, que será, talvez, na frase de Darcy Ribeiro, a de um “povão mestiço na carne e na alma, em busca de seu destino”.²

Que presença têm os nossos museus no atual panorama? Que estrutura apresentam? Que tipo de profissionais recrutam? Que estabilidade

2 RIBEIRO, Darcy. *Aos trancos e barrancos*: como o Brasil deu no que deu.

têm os seus técnicos e pesquisadores? Como são escolhidas as chefias e direções? Que sistemas de estímulo e aperfeiçoamento existem? Como é gerido o museu internamente: democrática, burocrática ou autocraticamente? Apresenta um clima saudável de convívio e trabalho, ou está eivado de disfunções como *buroses* e *buropatias*?

Como o museu extroverte seu conhecimento para a sociedade?

Que participação tem a sociedade no “fazer” museal e museológico?

Continuam os museus a fazer sua autoavaliação ou a proceder a “avaliações objetivas” através de questionários positivisticamente montados, com questões não só direcionadas para os tais “resultados objetivos”, pressupondo um mesmo código entre o emissor e todos os frequentadores ou usuários de museu?

Continuam os museus, em sua ação educativa e cultural, no servilismo de atender aos ultrapassados programas escolares, reforçando o engano e o autoritarismo de uma instituição que vem sendo discriminadora e deslembrando que este país tem *35 milhões de menores de rua*?

Continuam, os profissionais de museus, falando apenas de si mesmos e para si mesmos? Que reconhecimento têm eles da sociedade? No universo de trabalhadores, como nos situamos e agimos?

E, sobretudo, entre o discurso libertário e a prática viciada pela ausência de uma tradição democrática, que distância existe?

Na atual conjuntura, lastros de autoritarismo permanecem, tentando impedir a extroversão de um museu que seja, internamente, uma gestão democrática, dentro de organismos culturais que os abarquem também democraticamente e, sobretudo, tolhendo ou dificultando uma ação transformadora no meio social.

É preciso manter a lucidez e a coragem dos heréticos, daqueles que são capazes de duvidar das atitudes tidas e louvadas como *naturais*; capazes de pôr em xeque opinião e aparência; capazes de assumir posições menos ortodoxas, porque a vida, que deveria estar nos museus, não é necessariamente cartesiana, nem ortodoxa.

Referências bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. Os doxósofos. In: THIOLENT, Michel. *Crítica metodológica, investigação social e enquete operária*. São Paulo: Polis, 1980. (Teoria e História, 6).

RÚSSIO, Waldisa P. *Museu, um aspecto das organizações culturais num país "em desenvolvimento"*. Dissertação (Mestrado) – Fesp. São Paulo, 1977. (Os capítulos 1 a 3 tratam dos conceitos e da evolução dos museus, situando o Brasil e o estado de São Paulo).

RÚSSIO GUARNIERI, Waldisa. *Formação Museológica no Brasil: entraves epistemológicos ou ideológicos?* Comunicação à 40ª SBPC, São Paulo, 1988.

_____. *A formação no Brasil: introdução ao processo de credenciamento dos cursos do Instituto de Museologia de São Paulo*. São Paulo, 1988.

_____. *Um museu de Indústria em São Paulo*. Tese (Doutoramento) – Fesp. São Paulo, 1980.

2.12 Conceito de Cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação ¹

Waldisa Rússio Camargo Guarnieri
1990

Em primeiro lugar, ao agradecer o convite que me foi feito para estar entre os oradores deste Ciclo de Seminários interdisciplinares, quero cumprimentar o Corpo Técnico do Condephaat pela conquista desta realização, assim como o seu Conselho e Presidência por terem-no assumido e empreendido num momento em que, singular e contraditoriamente, algumas autoridades se furtam ao debate.

Em segundo lugar, quero esclarecer que não tenho a pretensão de trazer à discussão ideias e conceitos novos, depois de Klukhohn ter levantado mais de 150 sentidos da palavra “cultura”, na década de 1950, e Abraham Moles, mais de 200 sentidos, nos anos 70. Minha colaboração visará apenas ordenar e expor alguns *conceitos* (jamais *definições*) com os quais nós, museólogos, nos defrontamos em nosso trabalho cotidiano e com os quais operamos enquanto cientistas e trabalhadores sociais.

Neste Ciclo de Seminários já falaram um filósofo e uma antropóloga, portanto, deve estar muito viva a noção de quão equívoca e polivalente é a palavra *cultural*, quão rica de implicações, e a quantas posturas ideológicas corresponde.

Por isso me parece fundamental, antes de situar os aspectos da Cultura com que trabalha o profissional de museu, esclarecer o que se entende por Museologia.

Museologia é uma ciência em formação.²

“Museologia é a ciência do fato museológico.” ³

- 1 Texto publicado em *Cadernos Museológicos*, Rio de Janeiro: Iphan – Pró-Memória, n.3, p.7-12, 1990.
- 2 A ideia de que a Museologia corresponde a uma disciplina científica e a uma ciência em formação é adotada, entre outros, por Schreinner, Ztranzký, Gregorová e Sofka. *MuWoP/DoTraM*, n.1. Estocolmo: Comitê Internacional para Museologia (Icofom), 1980.
- 3 RÚSSIO, Waldisa. “L’interdisciplinarité en muséologie”. *MuWoP*, n.2. Estocolmo: Comitê Internacional para Museologia (Icofom), 1981.

Fato museológico “é a *relação profunda* entre o *Homem*, sujeito que conhece, e o *Objeto*, parte da *Realidade* à qual o Homem também pertence e sobre a qual tem o poder de agir”, relação esta que se processa “num cenário institucionalizado, o museu”.⁴

Ora, se o *fato museológico* pressupõe a relação profunda entre o Homem e o Objeto, ambos num contexto que é o mesmo – a Realidade –, que é que se recolhe aos museus para estudo, documentação e comunicação à comunidade? Resumindo, que é que se *musealiza*?

Por definição (de Museologia), musealizamos os testemunhos do homem e do seu meio, seja do meio físico (natural), seja do meio transformado pelo homem (de que a urbanização é o exemplo mais claro).

Na verdade, não musealizamos *todos* os testemunhos do homem e do seu meio, natural ou urbanizado, mas aqueles traços, vestígios ou resíduos que tenham significação.

Quando entramos no terreno das significações, penetramos, também, o vasto campo dos sinais, imagens e símbolos.

Sem pretender aprofundar demasiado, podemos dizer que é através da musealização de objetos, cenários e paisagens que constituam sinais, imagens e símbolos, que o Museu permite ao Homem a leitura do Mundo.

A grande tarefa do museu contemporâneo é, pois, a de permitir esta clara leitura de modo a aguçar e possibilitar a emergência (onde ela não existir) de uma consciência crítica, de tal sorte que a *informação* passada pelo museu facilite a *ação* transformadora do Homem.

“Objetos musealizados”. Que são tais objetos?

O conceito também não é novo. *Ob+je*to é tudo o que existe fora do Homem, aqui considerado um ser inacabado, um processo.

Esse ser inacabado, esse processo condicionado pelo seu meio, capaz de criar, *percebe* o objeto existente fora de si; não só percebe, como lhe dá *função*, e lhe altera a forma ou a natureza, cria *artefatos*.

4 Ibidem.

A paisagem modificada pelo Homem, o Cenário no qual se desloca e realiza sua trajetória, são também artefatos.

São *objetos*, enquanto percebidos como elementos da realidade, existentes fora do Homem e a partir de sua consciência.

São *artefatos* enquanto modificados ou construídos pelo Homem, que lhes dá função, valor, significado.

Daí que a musealização se preocupa com a *informação trazida pelos objetos* (*lato sensu*) em termos de *documentalidade*, *testemunhalidade* e *fidelidade*.⁵

Convém lembrar que as palavras *documentalidade* e *testemunhalidade* têm, aqui, toda a força de sua origem. Assim, *documentalidade* pressupõe “documento”, cuja raiz é a mesma de “docere” = ensinar. Daí que o “documento” não apenas *diz*, mas *ensina* algo de alguém ou alguma coisa; e quem ensina, ensina alguma coisa a alguém. *Testemunhalidade* pressupõe “testemunho”, cuja origem é *testimonium*, ou seja, testificar, atestar algo de alguém, fato, coisa. Da mesma maneira que o documento, o testemunho testifica algo de alguém a *outrem*. Quem testemunha afirma o que sabe, o que presenciou: isto é, o testemunho tem o sentido de presença, de “estar ali” por ocasião do ato, ou fato, a ser testemunhado.

Fidelidade, em Museologia, não pressupõe necessariamente *autenticidade* no sentido tradicional e restrito, mas a *veracidade*, a *fidedignidade* do documento ou testemunho.

Quando musealizamos objetos e artefatos (aqui incluídos os caminhos, as casas e as cidades, entre outros, e a paisagem com a qual o Homem se relaciona) com as preocupações de documentalidade e de fidelidade, procuramos passar informações à comunidade; ora, a informação pressupõe *conhecimento* (emoção/ razão), *registro* (sensação, imagem, ideia) e *memória* (sistematização de ideias e imagens e estabelecimento de ligações).⁶

É a partir dessa *memória musealizada* e recuperada que se encontra o *registro* e, daí, o *conhecimento* suscetível de informar a ação.

5 Sobre testemunhalidade e documentalidade, ver Rivière, G. H. “Essai sur le musée de site”, notas de curso dado em Sorbonne I e IV, Paris, 1978.

6 Estas ideias constam do texto referido na nota anterior e da “Mémoire de base sur la méthode de la muséologie et de la formation professionnelle” para a sessão conjunta dos Comitês para a Museologia e para a Formação do Pessoal, realizada em jul.-ago. 1983, em Londres.

Até aqui enfatizamos o conceito atual de Museologia e seus instrumentos operacionais, ou seja: métodos de trabalho.

Há, entretanto, e ainda, um dado que é essencial à compreensão do *fato museológico*: o cenário institucionalizado, *museu*.

O museu, como instituição, é a base necessária à atividade museológica, é uma condição na qual o *fato* se processa, se realiza.⁷

Essa institucionalização não implica reconhecimento apenas por quem o cria e implanta ou pelo sistema e órgãos do Poder, mas, sobretudo, *reconhecimento público*. Pelo simples fato de que temos feito museus *para* a comunidade e não *com a comunidade*, temos “quistos de coleções” e não, necessariamente, estabelecimentos museológicos reconhecidos pela comunidade (“a que se destinam”, na frase gasta do “discurso competente”).

Voltemos, entretanto, aos outros dados fundamentais da ação museológica: no cenário institucionalizado, que é o museu (desde o templo, laboratório, casa de objetos, centro de convívio, até o ecomuseu), o museólogo se preocupa com a relação *homem-realidade* ou *homem-objeto*, dentro de parâmetros de fidelidade, documentalidade e testemunhalidade.

A relação do Homem com o seu meio, seja em termos de mera apreensão da realidade, seja de ação sobre essa mesma realidade, *implica realização humana em termos de consciência, de consciência crítica e histórica*, de consciência possível. O homem é o ser que se realiza criticamente, historicamente; ao realizar-se, ele constrói sua História e faz sua Cultura.

O homem se relaciona com o meio físico (natureza e outros seres), com o meio por ele transformado e com outros homens.

O existir do Homem, seu viver, está relacionado com seu pensamento e ação, com sua produção, seu trabalho.

O homem é um animal que trabalha mesmo quando brinca, porque age conscientemente (ou com a possibilidade do exercício consciente) e decide, por ação ou omissão, o seu destino. É ele quem estabelece agendas e cânones (valores), quem hierarquiza, classifica, reflete, critica, age.

⁷ A expressão tem o sentido que lhe dá Marilena Chauí, e como, anteriormente, em outros termos, a conceituou Gramsci.

Enquanto indaga, conhece e constrói, o homem se realiza como ser, aqui e agora, constrói a complexa teia de relações, atos e fatos que constituem não apenas a sua Crônica, mas sua História.

E, ao concluir a História, ele age, ele modifica a natureza (*Cultura*), constrói utilidade, cria beleza (uma utilidade essencial), tece relações humanas, faz sua Cultura.

Daí que a Cultura e a História são indissociáveis: a Cultura é a substância da História, e o Histórico se relaciona com o Cultural.

Assim, a Cultura do Homem compreende suas ideias, valores, seu imaginário, sua criação intelectual ou intelectual e material: a Cultura proporciona elementos objetivos e concretos, não apenas para a sobrevivência do Homem e sua realização histórica, mas é, também, e ao mesmo tempo, reflexo e instrumento para a mudança da qualidade do conjunto de relações sociais.

Portanto, não podemos segregar o ambiente físico natural do ambiente físico transformado pelo Homem: ambos são diferentes graduações do trabalho e da ação humanas; o ambiente físico natural internalizado na consciência do homem, percebido, valorizado, é um patrimônio e uma herança a ser transmitida; o ambiente físico transformado, reordenado pelo homem, pelos assentamentos humanos, é um patrimônio e uma herança; ambos são dimensões diferentes da Cultura do Homem.

As relações dos outros animais com o meio físico são meramente naturais, não são relações sociais, culturais, como as do Homem.

O homem é o resultado de um processo que se realiza com a sua intervenção e participação conscientes.

As relações do Homem com o seu meio e seus semelhantes são, pois, históricas e não apenas naturais.

Nas suas relações com a natureza e com os outros seres, inclusive outros Homens, ele inventou técnicas, produziu utilidades, hábitos, costumes, crenças, valores.

Esses diferentes aspectos da criação humana constituem aspectos diversos do trabalho do homem, de sua cultura.

Portanto, me parece claro que, para o museólogo, o conceito de Cultura com que ele opera é o mais simples de todos: *Cultura é o fazer e o viver cotidiano; Cultura é o trabalho do homem em todas as suas manifestações e aspectos, Cultura é a relação do homem com o seu meio, com os outros seres, incluindo os outros Homens. Cultura é a projeção em que o homem se realiza; ou melhor a atividade em que ele se realiza. Cultura é percepção, experiência, expressão; cultura é a vida vivida.*

É com esta substância que trabalha o museólogo: Cultura, História. Daí a preocupação com a testemunhalidade, a documentalidade dos “objetos” (*lato sensu*) musealizados. Musealização pressupõe ou implica *preservar*. Preservar por quê? Porque os *objetos têm, para nós, um significado* (a atribuição de significados é, também, um dado cultural). Na medida em que esses significados entram para a nossa hierarquia de valores, ou seja, de simples “coisas” (*res*) *passam a bens*, transfiguram-se em patrimônio (conjunto de bens) e em patrimônio cultural.

Para o museólogo, as ideias de cultura, patrimônio e preservação estão, como se percebe, muito ligadas.

A preservação também revela aspectos ideológicos interessantes e diversos: há os que preservam por saudosismo; há os que preservam com a finalidade de valorizar ou evidenciar bens de uma escala muito subjetiva e particular, e há os *que preservam para manter registros informativos, porque toda ação carece de uma informação anterior.*

Esta última postura reflete bem o dinamismo da preservação enquanto ação museológica (informar para agir), que reaproxima objetos e homens (Homem e Realidade), revitalizando o fato cultural.

Simultaneamente, a preservação proporciona a construção de uma “memória” que permite o reconhecimento de características próprias, ou seja, a “identificação”. E a identidade cultural é algo extremamente ligado à autodefinição, à soberania, ao fortalecimento de uma consciência histórica.

Essa memória e essa consciência é que permitem, inclusive, o contato cultural em termos de diálogo (e não de colonização), e a tradição (processo dinâmico de transferência de valores, patrimônio, de uma geração a outra) como uma transferência sem constrangimentos de uma herança reconhecida como tal.

Portanto, é claro que a preservação do patrimônio cultural é um ato e um fato político, e temos de assumi-lo como tal, mesmo nas nossas áreas específicas de atuação profissional. No caso do museólogo, trabalhador social,⁸ significa não recusar a dimensão e o risco político do seu trabalho.

Em termos de Cultura, Patrimônio e Preservação, como em geral em tudo o que diz respeito ao Homem e à Sociedade, cabe sempre indagar: “O quê?”, “Por quê?”, “Para quê?”, “Para quem?” e, ainda, “Como?”.

E só para “instigar” e “aquecer” um pouco o nosso debate, gostaria, ainda, de lançar algumas dúvidas.

Como podemos falar em Patrimônio Cultural sem pensar em um sistema complexo, variado e rico em suas manifestações e criações, compreendendo todo o conspecto da percepção e do trabalho humanos?

Esse patrimônio é resultado da valorização de uma elite ou de uma eleição por parte de camadas e segmentos significativos da comunidade e da sociedade?

Qual é o papel do técnico?

E, ainda:

Uma sociedade que privilegia, em sua preservação, o patrimônio imobiliário não poderá, mais do que estar valorizando técnicas construtivas ou testemunhos arquitetônicos, estar se preocupando prioritariamente ou apenas com os aspectos econômicos dos chamados “bens de raiz”?

Uma sociedade que segrega a preservação do patrimônio ambiental natural do patrimônio ambiental urbano e julga que o primeiro se insere numa área não cultural, não estará negando as profundas relações do Homem com o seu meio em torno e com a própria natureza de que ele participa e da qual ele emerge em virtude de sua consciência histórica e de seu trabalho?

⁸ A expressão “trabalhador social” tem, aqui, o sentido que lhe dão Florestan Fernandes e Paulo Freire: não apenas quem exerce a função social do trabalho, mas de quem trabalha conscientemente com o social, colaborando com a mudança.

Uma sociedade que esquece o patrimônio construído pelos bens móveis produzidos pelo Homem, não estará instilando sutilmente a substituição do *valor da produção humana* pelo *valor de consumo*, do *fazer* pelo *possuir*, o que, de alguma maneira, não estaria contribuindo para maior *alienação* do Homem?

Quando uma sociedade não apenas se esquece de preservar o seu patrimônio oral, usos e costumes, mas também relaxa o registro de suas técnicas, não estará, de alguma maneira, se preparando para a assimilação aleatória e indiscriminada de quaisquer outros valores nessas áreas, esquecendo matrizes informativas de um desenvolvimento autônomo e endógeno e sujeitando-se à adoção de padrões que não lhe serão necessariamente os mais benéficos em termos sociais, ainda que possam estar mais próximos de uma pretensa ou verdadeira modernidade?

Estas são algumas de muitas dúvidas e alguns poucos lineamentos para provocar uma discussão que, certamente, nos levará a todos a resultados mais satisfatórios do que um monólogo árido.

Parte 3

A defesa da profissão museológica

Waldisa Rússio Camargo Guarnieri

3.1 O mercado de trabalho do museólogo na área da Museologia¹

Waldisa Rússio

1982

Em primeiro lugar, quero manifestar, em nome do Curso de Museologia da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, os nossos agradecimentos pelo convite para *não apenas participar* deste Encontro, como também *para expor* o tema de hoje.

Sem dúvida, qualquer das duas Debatedoras poderia fazê-lo com igual, ou maior, proficiência.

Entendo, entretanto, que ao formular o convite à Coordenadora do mais jovem Curso de Museologia do País – único legalmente existente em nível de pós-graduação,² quiseram, tanto a Fundação Joaquim Nabuco como os organizadores deste conclave, manifestar o seu reconhecimento público à existência e ao trabalho da nova escola, em cujo nome agradeço.

O tema de hoje, aparentemente, contem um acacianismo.

Digo: “aparentemente”. E alguém poderá retrucar: “E onde mais há de, o Museólogo, exercer sua atividade senão na área da Museologia? E qual será o seu mercado natural de trabalho, senão este?”.

Não há, entretanto, nenhum preciosismo, ou mesmo acacianismo no enunciado do tema.

E não há pelas seguintes razões:

1) Todas as profissões têm um *campo exclusivamente próprio de atividade*, que constitui o seu *exclusivo mercado de trabalho*.

1 Conferência apresentada no I Encontro de Museólogos do Norte e Nordeste. Recife (PE), Fundação Joaquim Nabuco, Departamento de Museologia. Recife (PE), 11 ago. 1982, das 9 às 12 hs. Expositora: Waldisa Rússio, Sc.D., Coordenadora do Curso de Museologia (Pós-Graduação da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo); Debatedoras: Maria Célia Teixeira Moura Santos, M.Sc., Coordenadora da Escola de Museologia da Bahia; Maria Gabriela Pestana de Aguiar Pantigoso, Diretora do Departamento de Museologia da Uni-Rio (Universidade Federal do Rio de Janeiro). Acervo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).

2 Recebo a informação de que haverá um no Rio, também em nível de pós-graduação.

- 2) Têm uma *área suplementar de atividade*, concorrente com outras profissões, em atividades que não são exclusivamente suas, mas que podem constituir um *campo residual de atuação* e um *mercado suplementar de trabalho*.

Não vou tratar, aqui, desse mercado suplementar e dessa atividade residual, mas, somente daquilo que constitui o *campo de ação exclusivo do museólogo* e que, portanto, constitui o seu *mercado de trabalho*. Esse mercado não é assinalado apenas por dados numéricos mas, antes, definido em termos conceituais.

Assim, para melhor configurar o que seja esse mercado de trabalho, será necessário definir, primeiramente, o que sejam *museólogo* e *área da Museologia* e, conseqüentemente, o primeiro conceito há de ser o de *Museologia*.

Durante muito tempo, entendeu-se que a *Museologia* era a *arte*, o *trabalho prático*, a *disciplina* ou, mesmo, a *ciência em embrião*, que tinha por objeto o *Museu*.

Assim, obviamente, o campo de trabalho do *museólogo* ficava adstrito ao *desempenho dos museus*.

Não acredito que a maioria deste auditório concorde, hoje, seja com a definição, seja com a conseqüente delimitação do mercado de trabalho e do campo de atuação profissional.

Entretanto, para prosseguir no raciocínio, temos de responder à clássica indagação, também aparentemente óbvia: “Que é Museu?”.

Desde 1970 a American Association of Museums (AAM), com vistas a um programa de credenciamento de museus para lhes dar melhor atendimento técnico, assim definiu tais instituições:

Museu é uma instituição sem fins lucrativos, organizada em caráter permanente, com finalidade essencialmente educacional ou estética, *dotada de um quadro profissional*, possuindo e utilizando um acervo tangível, cuidando dele e exibindo-o ao público em horário regular.³

3 *Accreditation*: norma para credenciamento de organismos museológicos. Publicação da AAM (1980). Tradução de Rodolpho Spitzer Sobrinho, aluno do Curso de Museologia, 3º Módulo (1982).

A AAM assemelhava aos museus outras instituições congêneres, tais como Centro de Arte, de Ciência, de Tecnologia etc. E todos, sem exceção, deveriam possuir um *quadro profissional*. Esse quadro profissional deveria ter

No mínimo, um funcionário remunerado, com domínio de um corpo de conhecimentos especializados em determinado setor e que esteja capacitado para tomar decisões *museológicas*, de acordo com a experiência própria ou a de seus pares, e que tenha acesso à literatura da área, com a qual estará familiarizado.⁴

“Cuidar do acervo” significa “manter registros adequados referentes à proveniência, identificação e localização do acervo e aplicação de métodos correntes *aceitos por profissionais*, visando à sua segurança e à minimização de danos e deterioração”.

E esse *acervo* é definido como “conjunto de objetos tangíveis, animados ou inanimados”, com valor “intrínseco para a ciência, história, arte ou cultura”, refletindo, ao mesmo tempo, em seus objetivos e significados, as finalidades declaradas do Museu”.

Em 14 de junho de 1974, na Assembleia Geral realizada em Copenhague, o Conselho Internacional de Museus (ICOM) aprovou a seguinte definição:

Museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que realiza pesquisas concernentes aos testemunhos materiais do homem e do seu ambiente, adquirindo-os conservando-os, comunicando-os e, notadamente, expondo-os para fins de estudo, educação e prazer.⁵

O artigo 4º inclui, no conceito de museu, as instituições assemelhadas ou afins:

- a) institutos de conservação e galerias de exposição vinculadas a bibliotecas e centros de arquivos;
- b) sítios e monumentos arqueológicos, etnográficos e naturais e sítios e monumentos históricos que tenham a natureza de museu por suas atividades, conservação e comunicação;
- c) instituições que apresentem espécimes vivos, tais como os jardins botânicos e zoológicos, aquários, vivários etc.

E, finalmente, o Artigo 5º preceitua:

4 Ibidem.

5 Tradução do Artigo 3º do ICOM - *Status*, original francês.

*A profissão museal é constituída pelo conjunto de membros do pessoal dos museus ou instituições correspondentes aos critérios dos artigos 3º e 4º, que tenham recebido uma formação especializada de nível técnico universitário – ou possuindo experiência prática equivalente – e que respeitem as regras fundamentais da ética profissional.*⁶

Tais definições, formuladas nos últimos doze anos, demonstram que, em nível mundial, até recentemente eram tímidas as menções ao *museólogo*, embora se pronuncie a sua presença nas expressões usadas tanto pela AAM como pelo ICOM para designar alguém dotado de *formação especializada e comportamento ético*.

Parece mesmo, examinando tais documentos, que seus dispositivos, mais do que reconhecerem uma profissão existente, visavam estimular o surgimento dos profissionais.

O Brasil que, a essa época, poderia ter reivindicado para si uma posição pioneira na formação de *museólogos*, pois contava com o Curso do Rio de Janeiro (hoje, na Uni-Rio) e a Escola da Bahia, continuava, entretanto, a ignorar os profissionais no recrutamento de pessoal para os seus museus.

Embora em voga o conceito de Museologia como arte e técnica, ou ciência e técnica, ou disciplina que se ocupava dos museus, tais organismos não constituíam campo exclusivo ou privilegiado de trabalho para o museólogo.

Auxiliado pelo caráter interdisciplinar da Museologia e pela carência de profissionais formados para a grande área, propagou-se um *conceito equívoco* em que a *necessária interdisciplinaridade serviu muitas vezes de pretexto para alijar de seu campo de trabalho o profissional, mesmo onde ele existia*.

Assim, definia-se o *campo de ação e mercado de trabalho do museólogo exclusivamente como o Museu*; e, simultaneamente, o *Museu não constituía o campo de trabalho exclusivo, ou mesmo preferencial (privilegiado) do museólogo*.⁷

6 É interessante lembrar que, na maioria dos países, “formação técnica” corresponde à nossa formação universitária; e “formação universitária”, geralmente, equivale a estudos especializados, pós-graduados *lato sensu*.

7 Embora entenda que duas escolas não seriam suficientes para abastecer todo o mercado de trabalho brasileiro, o “diletantismo” dominante no recrutamento de pessoal desestimulou os formandos, onde eles existiam e eram preteridos. Não havia por que se reciclar, atualizar-se. E esse era mais um motivo para a sua marginalização. Também me parece oportuno enfatizar que as quatro escolas existentes também não poderão atender, sozinhas, a todo o mercado brasileiro, e que a nossa diversidade socioeconômica e cultural me leva a crer que devamos admitir todas as formações em todos os níveis e graus, desde auxiliares de nível médio ao pós-graduado, sem esquecer a capacitação profissional e o mero treinamento onde forem a única (in)formação possível.

Teoricamente, pois, o *Museu* seria o campo de trabalho do *museólogo*, se a *Museologia* fosse apenas a ciência dos museus.

Para felicidade nossa, e como afirma Anna Gregorová, “o museu não constitui o objeto da Museologia”,⁸ da mesma maneira que a Medicina não é a ciência dos hospitais.

Assim, prefiro definir Museologia como *ciência do fato museal*, entendido este como a “*relação profunda* entre o *Homem* – sujeito que conhece – e o *Objeto* – fração e testemunho da realidade de que o Homem também participa – num cenário institucionalizado, o *Museu*”.

Portanto, o *domínio* da Museologia não está confinado ao *cenário-museu*, mas implica estudo e atividade relacionada com o Homem, *público de Museu* (e com o homem que produza cultura que vai estar nos museus); envolve não apenas o *Objeto* “em si”, mas, sobretudo, *todas as múltiplas formas de relação Homem-Objeto*, enquanto conhecimento, emoção, evocação, identificação, associação etc.

Isso significa que o *Museu não exaure todo o campo de atuação e, conseqüentemente, não delimita o mercado de trabalho do museólogo, porque não constitui toda a área da Museologia*.

Na verdade, sem a pretensão de ser taxativa e abrangente, poderia dizer que, *entre outras*, são atribuições exclusivas do *Museólogo*:

- 1) todas as ações e tarefas que impliquem coleta, aquisição e identificação do objeto testemunho;
- 2) todas as ações e tarefas que visem determinar os critérios de musealização dos objetos;
- 3) a coordenação de todas as ações que digam respeito à adequada exposição do *objeto* ou sua eventual manutenção em reservas técnicas;
- 4) a coordenação de ações que procurem a definição e a conquista de públicos prioritários ou gerais do Museu;
- 5) a coordenação do projeto museológico enquanto *fato museal* (relação Homem/Objeto, em sua gênese, desenvolvimento, conseqüências e derivações).

8 “La muséologie – science ou seulement travail pratique du musée?”. *DoTraM* (Revista do Icofom – Comitê Internacional de Museologia, do ICOM), n.1, “Documents de travail muséologique”, 1980.

Ao repetir tantas vezes o termo *coordenação*, não procurei apenas “pecar” contra a Linguagem, mas, antes, enfatizar *duas* diretrizes fundamentais:

- 1) *não excluir* a participação associada e cooperativa de outros profissionais;
- 2) não renunciar a posições de supervisão, chefia e direção que devem estar nas mãos de *museólogo*, pois é ele o *cientista do fato museal*.

(Assim, quero deixar claro que não endosso posições equívocas adotadas talvez com a mesma maleabilidade dos que se habituaram a servir não apenas a dois ou mais senhores, mas sobretudo, a si próprios; por mais antipática que possa parecer, não vejo por que reconhecer a qualquer outro profissional e até a diletantes bafejados com as benesses do Poder Político, *o direito e a capacidade para o exercício de funções de chefia e direção de Museu* e recusar tal Direito e Capacidade, e, acima de tudo, *dever ao museólogo*.)

Análise da área ocupacional

É impossível analisar todo o mercado de trabalho na área de Museologia por falta de *dados oficiais atualizados*. Assim, limitarei a análise sumária desse mercado, contrariando inclusive meu ponto de vista, aos Museus.

O “Anuário Estatístico do Brasil – 1981” refere a existência de 442 organismos museológicos em todo o país (*nós sabemos que há bem mais*). A publicação da Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) menciona dados coletados em 1979, e sua fonte é o Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Estatística da Educação e Cultura.⁹

Por serem dados coletados em 1979, é fácil imaginar a existência de um maior número de museus e núcleos de formação de acervo museológico.

Sem esgotar, portanto, toda a amplitude do *campo de ação museal*, sem dados absolutamente atuais e sem nos preocuparmos com o mercado de atividades concorrentes e não exclusivas, já podemos verificar o seguinte:

9 Anuário referido, “Capítulo 19, Cultura”, p.247-249, quadros estatísticos.

- a) em 1979, o Brasil possuía oficialmente 442 museus, dos quais cerca de 1/3 (ou seja, 143) particulares;
- b) tais museus ocupam, em todo o país, 4.395 pessoas, oferecendo 438 cargos e funções de direção, mas empregando apenas 148 museólogos.

Esse dado nos parece ainda mais singular se lembrarmos que, desses museus, 184 possuem bibliotecas (somando as 66 de interesse geral com as 118 especializadas) empregando 105 bibliotecários.

Sem levantarmos a eventual concentração desses profissionais em determinado organismo ou região, teríamos 58% das bibliotecas de museus atendidas por *bibliotecários*, enquanto apenas 33% dos museus estariam sendo atendidos por *museólogos*.

Com relação a *pessoal científico*, usando o mesmo raciocínio, a desproporção é ainda mais gritante, pois para os 33% de museus com *museólogos*, teríamos 96% de museus com pessoal científico de outras áreas (426 profissionais para os 442 museus existentes).

Analisando apenas as áreas de *maior concentração ocupacional*, temos, pela ordem:

Estado	Pessoal ocupado	Museus	Direção	Museólogos	Restaurador	Docum. bibliot.	Pessoal científico	Aux. espec.	Apoio adm.
RJ	1.067	64	80	85	26	49	148	72	607
SP	752	100	87	12	10	22	75	61	485
RS	608	51	42	9	10	19	235	62	390
BA	366	27	28	18	15	12	7	17	269
MG	271	45	33	6	1	6	3	20	202
PR	222	32	40	1	7	20	19	35	100
PA	136	151	1	1	1	3	40	41	49

Os dados referentes a Brasília (DF) em 1979 são bastante curiosos:

- 112 pessoas empregadas em museus
- 3 museus
- 4 cargos de direção
- 3 pesquisadores científicos
- 13 auxiliares especializados

92 pessoas de apoio administrativo (auxiliares, pessoal de vigilância e limpeza)

Nenhum Museólogo, Restaurador ou Bibliotecário

É bem verdade que tais dados dependem sempre da fidedignidade *do informante*, e a média estatística não revela a verdade em toda a sua evidência.

Quanto à fidedignidade, quero lembrar que os dados alusivos a Pernambuco referem a *inexistência* de museólogos, quando eu própria tinha informação de pelo menos *três* trabalhando na área. Já São Paulo, que acusava a existência de *12 museólogos* distribuídos por cem museus, na verdade não possuía mais do que *três trabalhando efetivamente, dois aposentados e três pessoas formadas no exterior e uma no Rio de Janeiro, fora da função*.

Assim, toda a análise aqui feita é exemplificativa, não chega a ser abrangente e não abarca todas a área de Museologia, como já disse.

Entretanto, os dados levantados, mesmo incompletos, revelam que há imensos claros a serem ocupados pelo *museólogo* na área já oficialmente reconhecida como existente, num mercado que, além de tudo, está em expansão.

Sabemos que o desenvolvimento da Ciência Museológica e seu desdobramento futuro em Ciências Museológicas serão acompanhados por um desdobramento e multiplicação da profissão em especialidades. Não é, entretanto, o momento que estamos vivendo. O momento atual é o da afirmação do *museólogo* como tal, presente nos museus, nas galerias de arte, nos organismos de patrimônio, exercendo assessorias e chefiando coordenadorias de ação cultural; desempenhando trabalhos técnicos e culturais nos organismos assemelhados a museus (parques nacionais, zoológicos, vivários etc.), disputando lealmente com outros profissionais o seu mercado residual e concorrente.

Conclusões pessoais propostas ao debate público

1. Julgo que a regulamentação da profissão, embora condição necessária para a salvaguarda dos direitos do museólogo, *não é suficiente* para a plena conquista do mercado de trabalho.

- 1.1 Além de regulamentar a profissão é necessário lutar pela criação do *lugar*, do *espaço profissional*, através da criação de cargos e funções, inclusive os de chefia e direção.
- 1.2 Há que se cogitar da *valorização* do museólogo em termos de estabelecimento de *salário compatível*, *sistema de promoções* etc.
- 1.3 Há que se cogitar de uma *hierarquia de cargos e funções museológicas*, *contemplando não apenas as direções e chefias*, mas lembrando a *multiplicidade dos tempos sociológicos brasileiros* e as *profundas diferenças regionais*, para que não se perca o *patrimônio cultural* e a *herança do povo brasileiro* onde apenas for possível o aproveitamento a curto e médio prazo de profissionais de nível médio e, mesmo, apenas pessoas treinadas ou que tenham recebido a “*capacitação profissional*” supletiva da formação adequada e ideal.

Este país, infelizmente, não poderá contar apenas com licenciados, bacharéis e pós-graduados em Museologia, mas a *profissão museal* há de recorrer aos diversos níveis de formação possível, compatíveis com as realidades regionais.

2. Há que se pensar, pois, num número maior de *escolas* e *centros de formação e treinamento*, de modo a formar corretamente os profissionais, para os quais temos de exigir: *formação qualitativa*, *vocação* e *atualização constante*.
3. Mas não vejo como defender os interesses dos *museólogos* e dos *demais trabalhadores em museus* se estes não estiverem agrupados em *associações de classe democraticamente formadas*, *democraticamente eleitas* e com *critérios democráticos de admissão*, *permanência* e *exercício de direitos*.
4. Finalmente, não poderá o museólogo se impor ao respeito da *sociedade como um todo* se dela se isolar, se não estiver presente nos movimentos de defesa e preservação do ambiente e da memória, *não esquecendo*, sobretudo, que isso inclui todas as ações possíveis para a dignificação do *Homem* agente da História, produtor da *Cultura* de que deve fruir, em Beleza e Liberdade!

3.2 Formação profissional ¹

Waldisa Rússio Camargo Guarnieri

1986

Antes de introduzir o tema de hoje, *Formação profissional*, parece-me fundamental ressaltar duas questões preliminares:

- 1) a primeira diz respeito ao papel do *introdutor*, por mim entendido como alguém que deva apenas sugerir lineamentos para um debate mais rico na medida em que todos os componentes da mesa e do auditório sejam efetivamente *participantes* do diálogo e das ideias;
- 2) a segunda diz respeito à *multiplicidade* de profissões encontradas, ou pelo menos necessárias ao desempenho eficaz da instituição museal e da atividade museológica.

Assim, não pretendo esgotar o tema, aliás muitíssimo vasto para ser exaurido numa única sessão mesmo por profissionais de longa experiência na área, como é o caso dos meus companheiros de mesa; o que pretendo é sugerir alguns caminhos para focalizar a questão.

Também fica claro que não me preocuparei com todo um elenco de profissionais que atuam, ou cuja atuação seria desejável dentro dos museus: pesquisadores, educadores, psicólogos, restauradores (para mencionar apenas alguns profissionais), sem esquecer os carpinteiros e marceneiros, eletricitistas e iluminadores, técnicos de som, guardas e serventes de museu.

¹ Conferência apresentada em Encontro do Comitê Brasileiro do ICOM, em Belo Horizonte, 21 maio 1986, das 9 às 12 hs. Painel: *Formação Profissional*. Introdutor: Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, Coordenadora do Instituto de Museologia, Fundação Escola de Sociologia e Política, São Paulo; Coordenador: Tarcísio Antonio Costa Tabora, Coordenador de Museus da Fundação Átila Tabora, Rio Grande do Sul; Relator: Margarida Ramos, Coordenadora da Área de Fomento e Pesquisa do Programa Cultural da Fundação Roberto Marinho; Debatedores: Dulce Cardoso Ludolf, Chefe do Departamento de Museologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro; Wilson Chaves, Secretário-Adjunto, Secretaria de Estado da Cultura, Minas Gerais; Antonio Rios, Coordenador do Colegiado do Curso de Museologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia; Marilda Gomes da Silva, Coordenadora da Oficina Museu da Escola de Museologia, Faculdades Integradas Estácio de Sá, Rio de Janeiro; Cleonice Pitangui Mendonça, Diretora do Museu do Homem, Universidade Federal de Minas Gerais; Zélia Guerra Jacob, Diretora dos Cursos Técnicos, Fundação Mineira de Arte, Minas Gerais. Acervo: MCOBruno.

A introdução, além de se ater ao seu caráter essencial (meramente *introdutório*), limitar-se-á à formação do Museólogo.

Ora, ao se falar em formação profissional do Museólogo, cabe primeiro deixar claro o que se entende, hoje, por tal personagem.

O termo Museólogo (*muséologue, museologist*) vem se firmando cada vez mais e se impondo em muitos países, mesmo naqueles em que outras designações eram tradicionalmente consideradas mais vigorosas, como as palavras Curador (*curator*) e Conservador (*conservateur*).

A nova terminologia não decorre de um modismo acidental, mas tem a ver com as profundas e rápidas mudanças sofridas pela sociedade, pela Ciência Museológica e pelo seu principal espaço específico, a instituição museal.

Na medida em que se passou da mera observação, da mera descrição do cenário museológico (entendido preponderantemente como espaço expositivo), transitando pelo ainda sumário conjunto de técnicas descritivamente transmitidas, para a Museologia como conhecimento específico, dessa mesma maneira se alterou o conceito e consequentemente a nomenclatura que designa o *profissional de Museu* (pelo menos o profissional das atividades-fins do Museu) e o *cientista da área museológica*.

E este é um dos principais aspectos que devemos ressaltar: trata-se de um profissional e não de um *ungido*, ou um *sacerdote*.

A dessacralização crescente da Museologia e do Museu transforma a primeira em *arcabouço científico* e, a segunda, em *cenário do fato museológico*.

Na medida em que crescem em seu caráter científico, despem-se de sua sacralidade e, por isso mesmo, dispensam “sacerdotes” e exigem profissionais competentes e conscientes.

Exige-se, hoje, que a ação do Museólogo seja *correta, coerente e ética*. *Correta*, no que concerne à aplicação de conhecimentos científicos. *Coerente*, não apenas no atinente à interdependência entre a teoria e a prática mas, sobretudo, no atinente às necessidades sociais; e *Ética*, relativamente não apenas à profissão e à instituição museal, mas também em relação às expectativas e aos direitos de todos os homens.

Que se exige mais do Museólogo em seu trabalho cotidiano?

Exige-se que conheça o *objeto-testemunho* (o que pressupõe operações de pesquisa, identificação, classificação, documentação, enfim, semiologia etc.); que conheça o Homem, sob o duplo aspecto de *criador de artefatos* ou *fruidor do objeto-testemunho*, aquele a quem, agora, se destina a *mensagem*, a rica teia de *significados* contidos no objeto (Antropologia, Psicologia, Fisiologia etc.); que conheça e trabalhe com a *natureza da relação* a se estabelecer entre o *Homem e o objeto* (afetiva, emocional, cognitiva etc.) e, ainda, o *cenário* no qual o Homem e o objeto poderão dialogar, a instituição museal. Portanto, *o Museólogo não é, hoje, um mero conhecedor de objetos* em suas características físico-técnicas, mas *um conhecedor do objetual, do humano e do social* e das suas múltiplas redes de interações possíveis.

Isto quer dizer que exigimos, hoje, do museólogo, que seja Curador, Conservador e Museólogo propriamente dito; que seja um técnico, um pesquisador científico e um trabalhador social. Isso quer dizer que, qualquer que seja a natureza do museu em que trabalhe, ou qualquer que seja a sua especialização, o museólogo, hoje, deve ter conhecimentos que vão das Ciências da Conservação às da Comunicação, passando por um sólido embasamento antropológico; e mais: o museólogo deve estar instrumentado de um *aparato teórico* que é *universal* pelas próprias características do conhecimento científico-museológico (Teoria Museológica, Museologia Geral), mas *cuja prática* (Museografia ou Museologia Aplicada – que não se exaure nas técnicas de montagem) há de estar *voltada para a realidade nacional, regional, e, mesmo, local* imediata.

Daí nossa reiterada afirmação de que o museólogo é alguém devidamente *vocacionado e formado, constantemente reciclado*, o que pressupõe a clara consciência do museu como centro interdisciplinar e *obra aberta em meio à dinâmica social e humana*.

Daí, também, nossa outra afirmação, igualmente reiterada, no sentido de que *os museus e os museólogos não se fazem e não subsistem longe da vida*.

Estas posições, tantas vezes reafirmadas, são coincidentes com aquelas que definem a *formação como parte da educação*, entendida esta como *um processo amplo, profundo e aberto*, inserido na *humanização*. Ela, também, *larga, profunda e aberta*.

Daí decorre que a Museologia, enquanto exercício profissional cotidiano e enquanto formação, *não permite neutralidade*, exatamente por assumir um compromisso com a Vida.

Obviamente, todas estas afirmações nos levarão a abordagens de conteúdo mais prático, como, por exemplo, a elaboração de currículos com uma mais sólida visão de Museologia Geral e Especial e com maiores conhecimentos teórico-práticos da Museologia Aplicada.

Estas considerações perpassarão ainda a questão dos estágios profissionalizantes, quer sob o aspecto didático, quer sob aspectos éticos e práticos tais como a retribuição (inclusive pecuniária) e a utilização da mão de obra estudantil em detrimento da profissão, obstando o mercado de atuais e futuros profissionais.

Estas questões levarão, inclusive, à das associações profissionais e de classe, à da representação etc.

Quero, entretanto, sugerir ainda alguns itens para a nossa discussão, com base em um breve esforço de memória. Esse esforço de memória vai se situar com relação às posições do ICOM quanto à formação profissional do museólogo e quanto às conquistas e ao pioneirismo brasileiro nesse setor.

Para não ser fatigante, situar-me-ei apenas em algumas posições, exatamente aquelas que vêm sendo reforçadas ao longo dos anos, alicerçadas no enriquecimento teórico e no conhecimento cada vez mais generalizado das realidades regionais.

Assim, em termos de Conselho Internacional de Museus (ICOM), parecem-me notáveis as recomendações firmadas na Sétima Conferência Geral e relativas à formação em caráter interdisciplinar, com estágio prático em museu, atribuição de um diploma e, de preferência, em caráter pós-graduado.

Essa posição vai ser mantida em todos os encontros posteriores, com alguns matizes. Assim, a partir de levantamentos efetuados nas várias regiões do mundo, o ICOM passou a admitir vários níveis de formação, de acordo com as realidades locais, prevalecendo, entretanto, a recomendação de 1965 (Item 3 da Resolução adotada a 2 out. 1965), quanto à interdisciplinaridade e ao nível pós-graduado como mais adequado

à carreira do que, à época, ainda se denominava “os conservadores de museu”. Portanto, a esses vários níveis de formação corresponderiam também várias profissões vinculadas aos museus, ou vários gradientes da profissão museal.

Em 1974, após cerca de três anos de trabalho o ICOM apresenta um *syllabus* básico para a formação profissional.

Em 1983, ao discutir *a metodologia da Museologia e da formação de pessoal*, os Comitês Internacionais de Museologia e da Formação Profissional sequer voltaram a discutir a questão do nível, admitindo-se pacificamente a *formação universitária* como fundamental e verificando-se, em face das várias teses e casos expostos, a coexistência da formação em nível de graduação e pós-graduação, conquanto permaneça como essencial a formação interdisciplinar.

Relembradas as posições do ICOM, mais recentes e mais importantes relativas à formação profissional, devemos também fazer uma brevíssima recapitulação do que tem sido o processo de formação profissional no Brasil.

Julgo oportuno mencionar que nosso país vem sendo pioneiro na formação profissional museológica.

É preciso lembrar que, quando em 1932 se criou junto ao Museu Histórico Nacional o Curso de Museus, alicerçado sobretudo no ensino da *técnica de museus*, os cursos técnicos representavam um avanço no ensino, em escala mundial, e eram a *coqueluche* dos então inovadores pedagógicos. Quando, 30 anos depois, esse curso adquire estatuto universitário, mantém ainda o seu caráter pioneiro, não apenas no Brasil, mas em relação à maioria dos países sul-americanos.

O Curso de Museologia, surgido na Bahia em 1969, bloqueado de forma muito estranha em 1974 e finalmente reconhecido em 1979, não apenas representa a vitória de um grupo unido e consciente de professores e alunos, mas também assinala a adoção inovadora de um currículo voltado para a realidade social e regional.

O Curso de Museologia lançado pela Faculdade Marechal Rondon, posteriormente absorvido pelas Faculdades Estácio de Sá, representa,

juntamente com o Curso da Bahia, salutar tendência para uma descentralização que se impunha e se impõe não só pela dimensão continental do Brasil, como também pela sua múltipla variedade regional e pluralidade de tempos sociais.

O Curso de Museologia da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (Fesp), inicialmente anexo à Escola Pós-graduada de Ciências Sociais, hoje *Instituto de Museologia de São Paulo*, em vésperas de iniciar seu processo de credenciamento em nível de Mestrado e Doutorado, representa mais uma contribuição pioneira do país, na medida em que adota a interdisciplinaridade, baseia-se no *syllabus* do ICOM e enfatiza a Ciência Museológica como essencialmente humana e social.

Se bem analisarmos a história desses primeiros cursos de Museologia, pioneiros inclusive na América Latina, veremos que nenhum deles tem se recusado ao risco de certa “marginalidade” inicial em relação aos esquemas oficiais de ensino, o que só vem reforçar o conceito de Georges Jean, expresso em *Por uma pedagogia do imaginário*, quando afirma: “É um tanto escandaloso verificar que esforços consideráveis, empreendidos aqui e acolá para sair das rotinas pedagógicas, são esforços solitários e não reconhecidos pelo Poder Institucional”.

Ao clarificarmos a memória do passado recente e do presente quanto à formação profissional, é importante estabelecer que, em relação ao que se faz em grande número de países, o Brasil tem sido seguidamente pioneiro, sem entretanto se atribuir qualquer valor ou mérito nesse sentido. Pelo contrário, em determinados setores, que se arrogaram uma pretensa defesa profissional, estimulou-se uma rivalidade mesquinha entre as escolas, o que, felizmente, vem sendo cada vez mais contraditado nos anos mais recentes por amistosas relações interpessoais (de professores e alunos) que principiam a ser interinstitucionais e solidárias e que muito se fortaleceram durante o período de luta pela regulamentação da profissão, uma bandeira que os nossos colegas da Bahia souberam levar a bom êxito com o acompanhamento solidário de São Paulo e Rio de Janeiro.

Para esse comportamento solidário e muito mais ético e profissional muito vêm contribuindo, inclusive, as novas associações profissionais em nível regional, tais como as da Bahia, de São Paulo e do Rio Grande do Sul.

A própria regulamentação profissional, em dois níveis, o graduado e o pós-graduado, representa, igualmente, um avanço brasileiro, agora no setor legislativo.

E aqui, permito-me, mais uma vez lembrar Georges Jean, quando assevera: “Verifica-se que a maioria dos movimentos de renovação pedagógica se desenvolve em certos países e ... dentro de quadros e estruturas institucionais que os paralisam”.

Finalmente chegamos a mais alguns pontos que gostaria de sugerir que fossem lembrados hoje, nos debates.

Fala-se em formação; discutem-se currículos em termos de disciplinas, programas, cargas horárias, métodos de avaliação etc. E, em geral, nos esquecemos de alguns aspectos fundamentais, tais como:

1. O Ensino da Museologia não pode ser considerado ignorando-se o *status* e as *condições reais* do *exercício da profissão* e do seu próprio reconhecimento dentro da sociedade;
2. O Ensino de Museologia, que se faz nas Faculdades e nas Universidades, só pode ser discutido de modo eficiente se se discutir também a própria estrutura do ensino universitário e da Universidade.
 - 2.1 Como pretender uma ação libertária para o Ensino da Museologia, se essa formação vai se dar dentro de cânones por vezes anacrônicos? Como imaginar uma formação democrática dentro da ditadura dos superdepartamentos, que sucederam à cátedra vitalícia (quase sempre também hereditária) adquirindo-lhe todos os vícios e gerando os “departamentos sponsalícios”, ou seja, dos maridos, esposas, ex-esposas ou futuras e futuros, e, o que é ainda pior, frustrando todas as perspectivas e esperanças de trabalho efetivamente interdisciplinar?
 - 2.2 Como pretender cursos atualizados e formas e métodos avançados de ensino se não é permitido ao professor viver dignamente de seu salário? Se não lhe é permitido comparecer a encontros nacionais e internacionais e deles participar? Se a possibilidade de aperfeiçoamento é mínima? Se a produção

científica não é suficientemente estimulada, pois nem sequer a bibliografia básica internacional está ao alcance dos atuais professores?

- 2.3 E, relativamente ao alunado, como pretender criar centros de formação, esquecendo a precariedade a que ficou reduzido o nosso ensino de 1º e 2º graus, com nítidas repercussões na esfera universitária, incluindo aqui também a pós-graduação?
 - 2.3.1 Como imaginar uma formação ideal em países nos quais a maioria dos estudantes depende de seu trabalho para poder estudar e também prover a sua sobrevivência?
 - 2.4 Como imaginar a possibilidade de formação científica sem o apoio de bibliotecas especializadas ou, pelo menos, dotadas de um núcleo mínimo de bibliografia básica?
 - 2.5 E que dizer, então, dos museus-escola, dos núcleos de prática museológica, dos centros de ação interdisciplinar? Como aspirar a centros de excelência sem eles?
3. Num momento reconhecido como um avanço democrático é preciso repensar a própria forma e o próprio método de discutir a formação.

3.3 Formação do museólogo: por que em nível de pós-graduação? ¹

Waldisa Rússio Camargo Guarnieri
s.d.

Sempre que sou convidada a falar sobre formação de pessoal em um seminário, congresso ou encontro, tenho a preocupação de esclarecer não estar a dizer coisas novas, ou sequer, de maneira original. Em geral, repito muitas ideias já expostas em aula, artigos de jornais, em textos para congressos etc. Por isso, me perdoem a maneira informal de tratar o tema, sem dúvida uma das mais sérias questões referentes à preservação e comunicação do patrimônio cultural, pois o trabalhador de museu é de fundamental importância para a manutenção do trinômio orientador do processo cultural; esse trinômio consiste em três atividades distintas e interligadas, a saber, *preservar, informar e agir*.

No processo cultural, a ação de preservar implica criar uma *memória*, cujo repertório serve à *informação*, que por ser conscientizadora, precede toda a *ação modificadora*, geradora de novos fatos culturais.

Esse circuito, pela sua própria dinâmica, exige a intervenção de agentes culturais extremamente participantes, conscientes e críticos.

E é aí que se interligam as palavras: *museologia, museu, museólogo*.

Que é Museologia, hoje? Que é museu? Que vem a ser esse profissional ainda um tanto raro entre nós, o Museólogo?

Embora os estudiosos ainda se dividam quanto ao caráter da Museologia, cujo conceito vai desde o de *ciência em formação* ou *em nascimento*, passando pelo de *ciência prática* e de *ciência aplicada*, até o de *arte* e “*religião*” (num sentido meio figurado), vai-se firmando a tendência para afirmar que a Museologia é, senão uma *ciência*, ao menos uma *disciplina de caráter científico*.

1 Comunicação s.d. Acervo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).

A meu ver, essas diferentes expressões designam, na verdade, diferentes estágios do conhecimento museológico que, certamente, já ultrapassou as etapas do conhecimento sensorial, empírico, nocional, para ir se integrando na sistematização do pensamento científico.

Simplificando, podemos dizer que a Museologia é uma *ciência em formação*. O seu caráter científico é dado, sobretudo, pelo fato de possuir um *objeto específico* como centro de seu interesse e investigação. Que objeto é esse?

Durante muito tempo se repetiu que Museologia é a *ciência dos museus*.

Alguns teóricos hoje, indagam, com bastante propriedade, se podemos definir, por exemplo, a Medicina como a *ciência dos hospitais*, ou a Pedagogia como a *ciência das escolas*.² Assim, hoje se admite que o Museu é a *base institucional necessária à ação museológica*, mas não pode ser definido como objeto de uma ciência.

Para nós, a Museologia é a *ciência do fato museológico*, e fato museológico é a *relação profunda entre o Homem* (sujeito que conhece) e o *Objeto* (parte da realidade de que o Homem também participa), num cenário institucionalizado, o Museu. Tenho insistido em que a *institucionalização* pressupõe não apenas o reconhecimento de quem cria o organismo museológico (em geral, alguém de estrutura de Poder), mas sobretudo o *reconhecimento público* da comunidade.

O enunciado desse conceito seria uma lição de inútil pedantismo se não tivesse algumas implicações muito sérias. Assim, o conceito pressupõe:

- 1) o caráter científico do pensamento museológico;
- 2) a Museologia como *ciência*, ainda que em construção;
- 3) o caráter igualmente científico da transmissão de conhecimentos museológicos e, portanto, da formação do profissional de museu;
- 4) o caráter *político* (no sentido mais amplo e generoso dessa palavra) do trabalho do museólogo.

Ainda desse conceito se infere que a relação Homem-Objeto, ou Homem-Realidade pela complexidade de conhecimentos relacionados com os elementos dessa relação exige um estudo de caráter *interdisciplinar* e dá, à instituição museu, uma exigência de *multiprofissionalidade*.

² Cf. GREGOROVÁ e SCHREINER em *MuWoP*, n.1.

Ao alinhar estas ideias, cabe-me enfatizar que o estudo científico da Museologia exige, cada vez mais, o trato *interdisciplinar* que, na atual conjuntura do ensino brasileiro, só me parece viável e exequível em nível pós-graduado, quando os estudantes já possuem domínio de uma disciplina, na qual estão “formados”.

Entretanto, por questão de honestidade, devo deixar claro que não foi apenas essa convicção que nos levou a empreender a instalação de cursos pós-graduados para formação de *museólogos*.

Nunca será demais lembrar que somos pioneiros, mas não inovadores pois, em São Paulo, já se formam em nível pós-graduado *oceanógrafos* e *arqueólogos*.

E há outras profissões que admitem dois níveis diferentes de formação: licenciatura ou bacharelado e pós-graduação (mestrado, sobretudo).

Considerando as diversidades culturais, políticas e econômicas das regiões do país e a coexistência de tempos sociológicos diferentes, a possibilidade de formação em vários níveis não deixa de ser uma atitude mais aberta e inteligente.

Por que optamos pela pós-graduação?

Além da questão da interdisciplinaridade, há, pelo menos, duas razões de fato, e uma, de fato e de direito.

A primeira diz respeito à *instituição* em que foi instalado o Curso; a segunda (ainda de fato), diz respeito ao *momento* em que surgiu o curso; a terceira (de fato e de Direito) tem a ver com novos *regulamentos expedidos pelo Ministério da Educação (MEC), em 1997*.

Quanto à instituição

O Curso de Museologia da Fesp surgiu junto à Escola Pós-Graduada de Ciências Sociais que é, também, vanguardeira na formação de pesquisadores e cientistas sociais, tendo, hoje, entre os seus mestres e doutores, cerca de duzentos formados, a maioria dos quais lecionando em todas as universidades do país e, alguns, no exterior. Convém lembrar que,

quando sobreveio o Decreto-Lei de 1946, que reconheceu e autorizou o funcionamento da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (Fesp), esta já possuía, desde 1941, a Escola Pós-Graduada e, desde 1933, a Escola Livre de Sociologia e Política, posteriormente transformada em bacharelado sob o nome de Escola de Sociologia e Política de São Paulo. Veio, em seguida, a Escola de Biblioteconomia, a primeira do país. Do trabalho da Escola Livre de Sociologia e Política resultaram obras como *O roteiro do café*, de Sérgio Milliet (1944), e a *História econômica do Brasil*, de Roberto Simonsen (1937). Entre os ex-alunos da Escola de Sociologia e Política (do bacharelado, lembramos: Darcy Ribeiro, Oracy Nogueira, Noemia Ipólito, Virgínia Leone Bicudo, Juarez Rubens Brandão Lopes; entre os primeiros mestres formados pela Escola Pós-Graduada de Ciências Sociais, Gioconda Mussolini, Florestan Fernandes, Lucila Hermann. Isto para citar apenas alguns nomes.³

O fato de o Curso ter surgido junto a esta Escola beneficiou sua estrutura e forma pedagógica desde o início, pois seguiu a trilha da Escola Pós-Graduada, estabelecendo não apenas a *multiprofissionalidade* como essencial ao desenvolvimento do programa pedagógico, mas, também, a *interdisciplinaridade* como Método.

O momento

O momento em que surgiu o Curso é outro dado importante.

Em 1977, o MEC se manifestava contrariamente à abertura de outros cursos de Museologia em nível de bacharelado. O Curso da Universidade Federal da Bahia se encontrava praticamente bloqueado, sem nenhuma manifestação de protesto, exceto a solitária e solidária atitude do professor Mário Barata, que enviou carta ao Reitor daquela instituição, manifestando-se contra o fechamento do Curso. Já que faltavam outras vozes solidárias, que se ouvisse ao menos uma, solitária.

Encontros de cultura, realizados em Brasília e Salvador, propunham um *Sistema Nacional de Museus*: este previa alguns *Polos Regionais de Formação*, situando-os no Rio de Janeiro, na Bahia, em Recife, Porto Alegre e Curitiba. Ou seja, *São Paulo não teria nenhum centro de formação de pessoal para museus*.

3 Cf. NOGUEIRA, Oracy. A Sociologia no Brasil. (cap. 6). In: FERRI, Mário Guimarães; MOTOYAMA, Shozo. *História das Ciências no Brasil*. São Paulo: Edusp; CNPq, 1979-1981.

Novos regulamentos

Foi nesse momento que surgiu a Resolução 14/77 do CFE/MEC. Ela nos proporcionava um duplo e útil instrumento de trabalho: em primeiro lugar, um artifício legal, válido, ético e juridicamente eficaz, pelo qual podíamos, enfim, criar cursos de especialização que, feitos sucessivamente, se somariam, perfazendo os créditos necessários a um Mestrado dentro da Escola Pós-Graduada de Ciências Sociais.

Ao mesmo tempo, funcionariam também como meras *especializações*, de modo a permitir o trabalho em áreas restritas, como profissional dotado de formação anterior e especializado em determinado segmento da Ciência Museológica, mas *não sendo museólogo*.

3.4 Quem são e o que são os museólogos?¹

Waldisa Rússio Camargo Guarnieri
s.d.

Até algum tempo atrás, quando se falava em *conservador de museu*, a frase era acompanhada de um gesto universal: dedos da mão unidos, movidos mais ou menos ritmicamente de um para o outro lado, simulando espalhar o pó existente sobre um objeto imaginário ou invisível.

Também é recente a frase em que as pessoas franziam as sobrancelhas e repetiam em tom indagador: “Museólogo? Ah... Museólogo, não é?”.

Porém, há pelo menos alguns anos, o termo parece não surpreender tanto as pessoas, que já não nos dizem com tanta frequência e ar de piedosa incredulidade: “Tão jovem! E trabalhando em museu...” (É certo que a ausência desta última observação pode se justificar quando se abandona a quadra dos 20...).

Deve-se, entretanto, admitir que ainda há certa surpresa entre a generalidade das pessoas e mesmo entre os profissionais de áreas afins com relação ao Museólogo, sobretudo aqueles que, de uma ou outra maneira, exercitavam ou exercem ainda funções de museólogo.

O fato é que o termo vem se afirmando cada vez mais, impondo-se, em muitos países, em relação a outros, usados durante longo tempo, tais como Conservador e Curador.

Parece-me que a nova terminologia não decorre de um modismo acidental, mas tem a ver com as profundas e rápidas mudanças sofridas pela sociedade, pela Ciência Museológica e pelo principal espaço específico, a instituição museal.

Na medida em que se passou da mera observação, da mera descrição do cenário museológico (entendido como expositivo), transitando pelo ainda sumário conjunto de técnicas descritivamente transmitidas, para a Museologia como conhecimento específico, nessa mesma maneira se

¹ Comunicação s.d. Acervo: MCOBruno.

alterou o conceito e conseqüentemente a nomenclatura que designa o profissionalismo de museu. E aí há um dado a se enfatizar: é que se fala do *profissional*, e não do unguido, do sacerdote.

Museologia e Museu se dessacralizam e vão se constituindo, respectivamente, em arcabouço científico e cenário de fato museológico. Na medida em que crescem em seu caráter científico, despem-se de sua sacralidade e, por isso, não exigem sacerdotes, mas profissionais competentes e conscientes.

Quem foi e o que foi o Museólogo, no passado

É provável que, inicialmente, a atividade ligada à guarda dos *ex-votos* e dos tesouros tenha sido atribuição da classe sacerdotal em seus vários segmentos: sacerdotes, vestais etc. E é possível que, muito mais do que um ofício, a curadoria de coleções, sobretudo a de objetos de arte, tenha sido uma sinecura.

Essas raízes ancestrais, somadas ao caráter decididamente elitista dos museus são, em grande parte, responsáveis pela atrofia de uma visão verdadeiramente profissionalizante dos criadores, dirigentes e *técnicos* de museu. E explicam alguns vestígios elitistas da *de-formação* profissional: a especial inclinação, o *dom*, como resquícios da *unção*, da *eleição por excepcional inteligência e sensibilidade*. São ainda restos desse passado sacralizador a escolha de direções entre “homens de notável saber”, eufemismo sob o qual, não raramente, foram premiados os dóceis intelectuais saudosistas ou fiéis ao Poder. Daí os *museus-feudo* e as *torres de marfim*.

É a partir da revolução democrático-burguesa que principia um sopro de renovação e, desde Lafont de Saint-Yenne passa-se a reivindicar *museus para o povo*.

Entretanto os técnicos de museu continuaram a ser *ungidos*, não mais pelos deuses, mas pela classe que ascendeu ao Poder.

Sobretudo nos países colonizados e, posteriormente, nos chamados “países em vias de desenvolvimento”, os cargos de direção de museus até hoje – e os de museólogos até recentemente – constituíam benesses

destinadas aos filhos de família socialmente destacada. Quase sempre vinculados a uma mentalidade paternalista, ao saudosismo de uma aristocracia agrária, tais pessoas cumpriram a tarefa de salvaguardar bens culturais escolhidos mediante os critérios da *raridade*, da *originalidade* (o excêntrico, o exótico, o bizarro), o da *estética*, em detrimento do *testemunhal*, *documental* e *representativo*. Muito raramente, foram diletantes sábios, e, por vezes, cientistas, porém fechados em seus gabinetes, longe da realidade e da vida. Não obstante, a seu tempo e dentro das perspectivas e limitações de sua classe e de seu mundo, cumpriram sua tarefa.

Muitos avanços se fizeram, e talvez a maior conquista venha sendo o reconhecimento crescente da Museologia como ramo do conhecimento científico e do museólogo como cientista e profissional.

A partir da consciência das profundas contradições e das limitações da nossa própria conjuntura, *quem* e *o que* são os museólogos, hoje?

O museólogo, hoje...

As modificações econômicas, políticas e sociais do século XX contribuíram para o desenvolvimento de uma reflexão crítica sobre o simples “fazer” museológico, enriquecendo o aspecto de conhecimento científico na área da Museologia.

Porém, é inegável que mesmo nas regiões em que o acesso e a permanência na escola são ainda distribuídos desigualmente, houve, se não uma tendência ou uma aspiração à democratização, ao menos um crescimento da oferta de oportunidades. Isso facilitou, sem dúvida, a formação e o exercício profissional de pessoas que há 50, ou mesmo há 20 anos, sequer sonhariam com a atividade museológica como ofício e mercado de trabalho.

É óbvio que ainda há dificuldades (sobretudo no “Terceiro Mundo”), e que não podemos falar em democratização do ensino em sua plenitude, mas houve progressos sensíveis, que contribuíram para a derrubada de uma Museologia estática, monolítica, embasada meramente na acumulação de um “Thesaurus” selecionado mediante critérios univalentes. O desenvolvimento desigual, a pluralidade de “tempos sociais” no globo e internamente o desenvolvimento desigual nos países explicam em grande parte esse fato (e não me refiro apenas às antigas colônias, mas

também às áreas onde hoje se exercita o poder econômico, político e a dominação por países chamados “desenvolvidos”).

Museólogo: o unguido e o homem comum

O museólogo hoje é, antes de tudo, um homem comum em meio à multidão de homens comuns.

Isso quer dizer que, *não unguido*, ele é um ser humano e um cidadão comum. Com todos os problemas que afetam os seres comuns e, eventualmente, vivendo as questões sociais que atingem os cidadãos.

Mas é, também, um profissional, o que pressupõe uma adequada formação anterior.

A formação

Como disse Gaël de Guichen, “O que foi, no passado, tarefa de amadores esclarecidos, tornou-se dever e trabalho profissional. Exigem-se atualmente demasiadas qualidades de um bom museólogo para delegar suas atribuições a amadores”.

Creio que há, atualmente, um consenso a respeito da formação em nível universitário, seguido de uma prática que se deve exercer nos museus – os estágios. (Pessoalmente, acredito na formação pós-graduada e em caráter interdisciplinar – mais do que multidisciplinar – como o mais conveniente à atual conjuntura.)

O museólogo é, pois, alguém adequadamente *formado*, *vocacionado* e constantemente *reciclado*, o que pressupõe a clara consciência do museu como centro interdisciplinar e “obra aberta”, em meio à dinâmica social e humana.

Os museus e os museólogos não se fazem e não sobrevivem longe da vida

Esta posição coincide com a daqueles que definem a formação como *parte da educação*, entendida esta como um processo amplo, profundo e

aberto, inserido na humanização, esta também larga, profunda e aberta. Trata-se sempre do “homem, projeto inacabado” à procura de seu dever.

O museólogo é, pois, um técnico, na medida em que exerce seu trabalho cotidiano, aplicando conhecimentos científicos extremamente diversificados e complexos. Qualquer que seja a sua especialização, o técnico de museu deve ter, hoje, noções que vão das Ciências da Conservação até as Ciências da Comunicação, passando por um sólido embasamento antropológico. Isso significa que ele deve reunir funções de Curador, de Conservador e de Museólogo propriamente dito.

Assim, exige-se do Museólogo que conheça o *objeto testemunho* (identificação, classificação, pesquisa, documentação, semiologia etc.), que conheça o *homem*, criador de artefatos ou simples observador ou conhecedor de objetos, aquele a quem agora se destina a mensagem contida no objeto (fisiologia, psicologia, antropologia etc.), que conheça a *natureza da relação* a se estabelecer entre o homem e o objeto (afetiva, racional, cognitiva) e o *cenário* no qual homem e objeto passam a dialogar (a instituição museal): o *objetual*, o *humano* e o *social* e as suas múltiplas redes de interações possíveis.

A ação do museólogo

Exige-se, hoje, que a ação do Museólogo seja *correta, coerente e ética*. *Correta* no que concerne à aplicação de conhecimentos científicos. *Coerente* não só no que diz respeito à interdependência entre teoria e prática, mas sobretudo no atinente às necessidades sociais; e *Ética* relativamente aos valores, às expectativas e aos direitos de todos os homens.

Categoria profissional

Compreende-se que o museólogo, como profissional, é alguém que aluga a sua força de trabalho e, conseqüentemente, tem o direito e o dever de estar ligado aos organismos que representam a sua categoria, defendendo-lhe os direitos e prerrogativas da profissão.

Não há neutralidade possível nesse caso: o museólogo é um trabalhador, um trabalhador de museu.

O trabalho social

Além disso, entretanto, o museólogo é um trabalhador social e, portanto, livre para escolher entre as forças que preservam a vida e abrem perspectivas para o futuro e aquelas que, por saudosismo ou interesse, tentam fazer retroceder a vida e a História.

O museólogo é, hoje, um agente consciente de seu papel profissional, humano e social. Não é um “amado dos deuses”, é um homem comum. Não é um eleito por seu talento excepcional: é um profissional que realiza, a um só tempo, o ser cientista e trabalhador social. Não é neutro: está consciente de que vive num mundo desigual e dividido e de que deve, cotidianamente, fazer opções; está consciente mesmo do fato de que pode escolher entre o retrocesso ou “estabelecimento” confortável e o devir (nem sempre tranquilo).

Seja nos países “subdesenvolvidos”, ou eufemisticamente chamados “em vias de desenvolvimento”, seja no massacre metropolitano das sociedades ditas “desenvolvidas”, os seres humanos se questionam a respeito da sua própria face e se interrogam sobre seu destino e seu futuro.

O museólogo participa desse processo de recuperação da identidade cultural que ergue barreiras ao colonialismo mais anti-humano: o cultural, uma recolonização mais cruel mesmo que o colonialismo exclusivamente econômico e político.

Se o museu hoje pode ser compreendido como o cenário que torna possível a relação homem-objeto, ambos participantes de uma mesma realidade, a ação museológica deve ser entendida como uma possibilidade de crescimento e aprofundamento da consciência, uma consciência crítica e histórica que possibilita a ação; a ação na qual o homem exerce sua plena humanidade, pois só se é humano no pleno exercício da liberdade e da criação.

Nesse ajudar a fazer o mundo e os homens, junto dos homens e no mundo, o museólogo se realiza também, como ser humano e profissional.

Nessa visão de “se fazer” em “fazendo”, o museólogo se coloca também no plano da utopia, aqui entendida como primeira parte de um plano possível, tentando a construção da grande ciranda na qual os homens livres dão-se as mãos.

3.5 Museu, Museologia, museólogos e formação¹

Waldisa Rússio Camargo Guarnieri

1989

Quando a princesa Bel Chalti Nannar reuniu e fez documentar, através de um registro de objetos, uma coleção do palácio de seu pai, na Caldeia, seis séculos antes de Cristo, provavelmente não sabia estar procedendo à primeira coleta e ao primeiro inventário daquilo que foi, talvez, o primeiro museu de que temos notícia.²

No século V a.C., como prefere Pausânias, uma coleção de pinturas abrigada numa ala dos Propileus recebeu o nome de *pinacoteca*, mas provavelmente não se imaginava estar contribuindo para uma primeira “especialização” dentro de uma classificação ou tipificação de museus.³

O holandês Quiccheberg, em Munique, em 1565, ao elaborar a primeira tentativa de uma teoria das coleções de museu, talvez não pudesse avaliar o pioneirismo de sua contribuição numa área totalmente nova⁴ ou que seria seguido, posteriormente, por Major, no século XVII, afirmando o caráter *disciplinar* da Museologia;⁵ por Neickelius, em 1727; por Diderot, em 1765, com seu ensaio sobre a organização racional do Louvre;⁶ por Lafont de Saint-Yenne, durante a Revolução Francesa, postulando em panfletos por “museus para o povo”;⁷ por Goethe e seus lúcidos textos sobre a atividade museal (aumento das coleções, arranjo estético, função educacional dos museus);⁸ sem falar, é claro, na primeira historiografia de museus (1837), elaborada por Kleimm, versando as coleções de arte e de ciência na Alemanha.⁹ Talvez a mesma espontaneidade tenha orientado

1 Texto publicado na *Revista de Museologia*, São Paulo: IMS/Fesp, n.1, 1989. Resumo: Discussão do estágio atual de desenvolvimento do Museu e da Museologia, a partir de uma análise dos principais momentos na evolução destes conceitos, abrangendo o período entre o século VI a.C. e nossos dias. Especial destaque para a formação, bases teóricas e ação prática da Museologia neste período.

2 Leonard Wooley citado por GREGOROVÁ, Anna. “Muséologie: science ou seulement travail pratique du musée?”, *MuVVoP*, Stockholm, n.1, 1980, p.19.

3 BENOIST, Luc. *Musée et muséologie*. Paris: PUF, 1971, p.11.

4 SCHREINER, Klaus. *Fundamental of museology*. Alemanha Oriental, 1985. Livro 6, p.8.

5 *Ibidem*, p.8.

6 HUYGUE, René. História das coleções. In: *Louvre - Paris*. São Paulo: Melhoramentos, s.d. (Enciclopédia dos Museus), p.163.

7 *Ibidem*, p.169.

8 Schreiner, op. cit., p.11.

9 *Ibidem*, p.11.

a publicação, na Madri de 1871, de um periódico especializado em museus, arquivos e bibliotecas.¹⁰

Mas os fatos já não parecem tão simplesmente inspiracionais a partir de 1878, particularmente no período de 1878 a 1883, quando, em Dresden, publica-se o periódico *Estudos de Museologia e de Antiguidades e ciências afins*.¹¹ Em seu número 15, de agosto de 1883, o comentarista da primeira página, em texto não assinado (seria do redator responsável, dr. Graesse?), afirma de maneira singela e bem-humorada (mas nem por isso com ênfase menor), o caráter científico da Museologia: “Se alguém falasse ou escrevesse sobre Museologia como uma ciência há 30, ou mesmo 20 anos atrás, receberia um sorriso indulgente e piedoso de grande número de pessoas. Hoje, a situação é bastante diversa”.¹²

Se as iniciativas de Bel Chalti Nannar, na Caldeia, e a instalação da pinacoteca dos Propileus são modalidades distintas ao fazer museológico, o esforço de Quiccheberg assinala o empenho de publicar e, portanto, comunicar uma preexistente reflexão crítica sobre a Museologia. Os periódicos de Madri e Dresden fazem supor essa mesma preocupação, pelo menos entre alguns interessados nos temas museológicos (à época, os colecionadores).

Essas citações parecem oportunas quando lembramos que, em 1980, a revista *MuWoP – Museological Working Papers*¹³ retomava a questão “Museologia: ciência ou trabalho prático de museu?”. Embora lançada em seu primeiro número, é no segundo (1981), sobre o tema “Interdisciplinaridade em Museologia”, que a questão realmente se fertiliza, proporcionando a emergência de posições e delineamentos teóricos.

E embora considerada superada a definição de Museologia como ciência dos museus, é forçoso reconhecer que a instituição museal, a ciência museológica e o exercício da profissão têm tido desenvolvimento que pode ser inter-relacionado.

Assim, a atividade museal, em diversas partes do globo, é vista como elenco de atribuições de uma profissão específica, reconhecida; em outras

10 Ibidem, p.14.

11 Ibidem, p.14. Cita a *Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde sowie verwandte wissenshaften*.

12 A revista *Museologické sesity*, Brno, v.9, 1983, sob direção editorial de Zbynek Stránský, traz o fac-símile da primeira página do exemplar n.15, de 1883, com o artigo cujo trecho referimos.

13 *MuWoP – Museological Working Papers*, então também designada *DoTraM – Documents de Travail sur la Muséologie*, editada pelo Icofom – Comitê Internacional de Museologia do ICOM – Conselho Internacional de Museus/Unesco.

regiões, entretanto, e quase que em geral, sofre e acompanha os reflexos do subdesenvolvimento na área cultural.

Em países como o nosso, definidos como “em crescimento”, e que oscilam entre o “milagre” e o “abismo”, o reconhecimento do exercício profissional passa por um viés jurídico-formal que lhe empresta um caráter corporativista, sem estabelecer instrumentos eficazes de defesa e, sobretudo, sem o lastro do reconhecimento social.

Assim, a prática museal, formalmente institucionalizada mas não necessariamente reconhecida pelo contexto social, nem sequer se reveste de suficiente conhecimento empírico que, a existir, ainda assim – diante de uma análise mais exigente – colocaria o exercício profissional num terreno extremamente frágil e discutível.

Nesse estado de coisas, que dizer da reflexão crítica, condição mínima para a construção teórica? Sem um arcabouço teórico e reforçado numa estrutura lógica interna, que dizer do conhecimento científico?

Como se pratica, como se pensa, como se teoriza e como se transmite o conhecimento museológico?

Na verdade, a Museologia palmilha o mesmo ingrato caminho das outras Ciências Humanas e Sociais, tendo de a cada momento convalidar o seu estatuto científico.

Como caminharam, ao longo da História, os museus, o fazer museal, a Museologia, a profissão e a formação profissional? Se tivermos em conta que as palavras que designam o conhecimento e o fazer e, até mesmo, sua base institucional foram “abolidas” ou esquecidas a ponto de serem reinventadas, teremos uma ideia mais aproximada dos caminhos percorridos.

Desde o desastre de Alexandria (século I a.C.) até a abertura do Louvre (século XVIII),¹⁴ o termo “museu” fica oficialmente congelado; fala-se, então, em tesouros, *penetralia*, gabinetes de raridades e de curiosidades, em galerias..., mas em museus, jamais!

14 HUYGHE, René. Prefácio. In: *Louvre – Paris*. São Paulo: Melhoramentos, s.d., (Enciclopédia dos Museus), p.11.

Assim, não é de pasmar a referência de Luisa Becherucci ao fato de ter sido a palavra *museologia*, no sentido de *atividade museal*, usada pela primeira vez na Itália, em 1955, durante o *Convegno di Perugia*.¹⁵

Considerando que possuímos um número maior de informações sobre o Ocidente (embora nem aqui disponhamos de toda informação), poderíamos tentar fixar alguns momentos significativos da evolução dos museus, do fazer museal, da profissão e da formação profissional.

O primeiro momento é constituído pela Antiguidade, e não lembrá-riamos o primeiro museu, mas sim um modelo representativo desse período.

Tomemos o Museu de Alexandria, que, segundo a descrição de Edward P. Alexander,

foi fundado ... por Ptolomeu Soter (*o Salvador*)¹⁶ e destruído pelos vários distúrbios civis do século III. O *Museion* de Alexandria apresentava alguns objetos, incluindo algumas estátuas de pensadores, instrumentos astronômicos e cirúrgicos, trombas de elefantes e peles de animais, além de um parque zoológico e botânico; mas era principalmente uma universidade ou academia filosófica – uma espécie de instituto de estudos avançados com vários proeminentes bolsistas mantidos pelo Estado. O museu e a grande biblioteca internacional de papiros e outros escritos coletados por Alexandre, o Grande, eram guardados no núcleo real da cidade, conhecido como *Bruchium*. Euclides tomou a frente da escola de matemática, e lá escreveu seus *Elementos de Geometria*. Arquimedes, Apolônio de Perge e Eratóstenes eram apenas alguns dentre os notáveis cientistas e bolsistas que viveram sob o amparo real e fizeram uso da biblioteca, sala de leituras, passeios, refeitório, laboratórios para dissecação e estudos científicos, além dos jardins botânico e zoológico.¹⁷

Embora vejamos no Museu de Alexandria muito mais o germe do *campus* universitário, dele nos restam alguns dados preciosos: o modelo aristocrático, que torna o museu acessível apenas à nobreza; um fazer museal que, embora ligado à criação e à produção científica de um lado e, de outro, ao ensino da ciência, se caracteriza por estar restrito ao cientista que se abriga na corte, às expensas do Estado, cujo poder reflete.

15 BECHERUCCI, Luisa. *Museologia e metodo. Museologia*, Firenze: Centro di studi per la museologia e la comunicazione visiva, n.4, 1976. Menciona o ministro da Instrução Pública, prof. Giuseppe Ermini, que, ao inaugurar o *Convegno di Perugia*, em 1974, usou o termo pela primeira vez, “e da lui stesso usato con estrema cautela”.

16 No original, em inglês, “Preserver”. (N.E.)

17 ALEXANDER, Edward P. What is a museum? In: *Museums in motion*, Nashville: AASLH, 1979. O autor refere, a esse propósito, George Sarton, Germain Bazin, Alma S. Wittlin e David E. H. Jones. A respeito, apontamos ainda: MUMFORD, Lewis. *A condição de homem*; SELVA, M. *O tratado de bibliotecnia*.

Não obstante, registra um dos mais férteis períodos de criação científica, avanço e experimentação. Fala-se de *museu* e existe uma prática museal, ancilar das ciências (que, hoje, diríamos básicas) e, por isso mesmo, desempenhada pelos cientistas dessas áreas.

Ao escolhermos o Museu de Alexandria para representar a Antiguidade, tivemos em conta que ele representa a grande ruptura com o museu sagrado para caminhar até o museu científico e, portanto, humano. Entretanto, como os demais museus da Antiguidade, fica restrito ao acesso de poucos: substitui os sacerdotes e sacerdotisas por cientistas e filósofos, o sagrado pelo científico e um restrito público de devotos por um outro, não menos seletivo, de jovens nobres. Do ponto de vista organizacional, superpõe museu, arquivo e biblioteca, sem especializá-los.

O *segundo momento* significativo, nesse processo, é a Renascença. É nesse período que as áreas de Ciência e Arte começam a definir perfis diferentes para os museus: as galerias de arte e os gabinetes de raridades, curiosidades, dos cientistas ou estudiosos. Os museus são, então, claramente, manifestação do poder do príncipe, embora assumam, a partir daí, seus objetivos culturais. Com o nítido afastamento dos museus de ciência e de arte, estes colaboram para o surgimento de uma nova disciplina – a História da Arte – como lembra Luisa Becherucci.¹⁸

Os primeiros “conservadores” de museus são, em verdade, produtores de obras artísticas: Donatello é o guardião e o restaurador das obras pertencentes a Lourenço, o Magnífico, assim como da Vinci é cooptado por Francisco I de França, “que reuniu, em Fontainebleau, o ateliê de Leonardo da Vinci ... o que constituiu o primeiro acervo do Louvre”.¹⁹ O fazer museal é, nesse momento, essencialmente coleta e crescimento das coleções, e a noção de restauro abarca desde a restauração verdadeira até a cópia para fins de segurança que pode, eventualmente, facilitar a comercialização da obra de arte. Porém, a apresentação dos objetos é sempre feita em decoração evocadora da Antiguidade, modelo que começa nos Uffizi e que será copiado intensamente.

O *terceiro momento* marca a passagem do Museu do Iluminismo para o Museu do Romantismo, cujos modelos podem ser tomados no Louvre, no Museu do Prado e no Museu Britânico (este, já renunciando o

18 BECHERUCCI, Luisa. Introdução, In: *Uffizi – Florença*. São Paulo: Melhoramentos, s.d. (Enciclopédia dos Museus).

19 BENOIST, op. cit., p.14.

movimento de pensamento que seria o Romantismo). Nesse momento, temos a reabilitação e consagração definitiva do termo *museu*, um aclaramento das reflexões sobre a organização dos museus que ainda se manifestam como organismos ecléticos, porém já com a preocupação de maior abertura. Os museus dos príncipes e dos reis passam a ser museus das nações. Iniciam-se, também, as preocupações com a ética de aquisição (Museu do Prado, primeiros museus dos Estados Unidos) que, entretanto, viriam a ficar mais nítidas na segunda metade do século XX. A burguesia triunfante leva para as organizações museais seus padrões estéticos, organizacionais e políticos; os museus refletem a classe, e seus “conservadores”²⁰ são unguídos com a qualificação do “notório saber”, cuja respeitabilidade está na razão direta de seu reconhecimento pela classe dominante e de acordo com os seus critérios. O fazer museal é *Museografia*, entendida muito mais como *descrição de museus* e cópia de modelos consagrados, de acordo com os padrões estéticos burgueses. Inicia-se, também, alguma reflexão, buscando a *Museologia* e seu conteúdo científico, muitas vezes prejudicada pela adoção de critérios positivistas. Tais critérios é que levam a considerar-se a *Museologia* uma ciência aplicada, ou uma ciência auxiliar dos grandes ramos do conhecimento humano, estes sim, tidos como de indiscutível perfil científico e reconhecimento indubitável. *Museologia* e *Museografia* são então sinônimas, e o clímax da reflexão à *Museologia* como *ciência dos museus*. Os museus são, em geral, organizações pouco complexas, e a sua departamentalização se faz no nível das exposições, de acordo com o critério das “categorias” expostas; não há especialização de infraestrutura administrativa, e as finalidades dos organismos museológicos não são explícitas. O “conservador” é o conhecedor.

Um *quarto momento* seria caracterizado pela urbanização (ou, ao menos, pelo crescimento das cidades), industrialização e modernização, o que vai levar, na área dos museus, à especialização e à profissionalização (se não como prática habitual e reconhecida, ao menos como uma necessidade de que se vai tomando consciência). O fazer museal, pela própria diversificação dos acervos e emergência de novos públicos, abandona a mera descrição, passando pela prática e absorção de técnicas que, entretanto, ainda estarão demasiadamente centradas no conhecimento físico-externo

20 Usamos os termos *curador* e *conservador* como equivalentes de *museólogo*, sempre que nos reportamos a texto estrangeiro. Entretanto, dentro de nossa proposta teórica, *curadoria* e *conservação* são subdomínios da *Museologia Aplicada* ou *Museografia*. Os autores de língua francesa preferem o termo *conservateur* e os de língua inglesa, *curator*, embora, hoje, seja corrente entre eles, também e respectivamente, *muséologue* e *museologist*.

dos objetos; mas, aos poucos, evolui para uma Museologia que é conhecimento suscetível de ser transmitido (disciplina acadêmica, conhecimento formalizado). É bem verdade que a primeira escola voltada para os estudos relacionados com museus e patrimônio cultural (Louvre) enfatiza a História da Arte como disciplina fundamental para o desempenho dos “conservadores” de museu. À medida que os demais conhecimentos, na área de Ciências do Homem e da Sociedade, vão adquirindo seu próprio *status*, a Museologia também se vai construindo como conhecimento científico, disciplina autônoma e, em seguida, como *ciência* autônoma.

Benoist, já citado neste trabalho, informa a respeito do ensino referente à profissão museal:

É na França que este ensino foi fundado, em 1822, com a Escola do Louvre. Um curso de museologia foi ali inaugurado, em 1927, por meu primeiro mestre, Gaston Brière. Desde 1941, a Escola do Louvre cumpre, no que diz respeito aos museus, o papel desempenhado, em relação às bibliotecas e aos arquivos, pela Escola de Chartres.²¹

Como variação e consequência desse quarto instante, caminhando já para a configuração de um *quinto momento*, temos a nossa atualidade. Não se trata apenas de uma época de rápidas e profundas mudanças sociais, mas de povos e nações emergentes, de tempos sociológicos profundamente distintos, de desigualdades não amenizadas pela tecnologia avançada; época em que se tem consciência dos contrastes, em que o homem reflete sobre o seu conhecimento científico e sua responsabilidade perante a vida, e tudo oscila sobre um sutil limite entre o desastre e a esperança.

Dentro dessa paisagem, a organização museal é questionada em sua forma e estrutura, em sua filosofia e ação prática; ao mesmo tempo em que a interdisciplinaridade se afirma como urgência seja para o museu, seja para a Ciência Museológica, seja para o exercício e a formação profissionais, cada vez mais se torna patente a profissionalização como uma necessidade que, entretanto, não encontra reconhecimento em muitos países, sobretudo nos chamados periféricos. Apesar disso, se faz uma intensa discussão em torno dessa profissionalização, e se verifica, mesmo sem um esclarecimento mais lúcido sobre o seu próprio âmbito, o trânsito da Ciência da Museologia para as Ciências Museológicas.²²

21 BENOIST, op. cit., p.96.

22 RÚSSIO, Waldisa P. *Museu, um aspecto das organizações culturais num país “em desenvolvimento”*. Dissertação (Mestrado) – Fesp. São Paulo, 1977. cap. 1.

Quanto à Museologia propriamente dita, tem recebido várias conceituações, dentre as quais podemos lembrar: “é uma ciência em formação, hoje em fase inicial mas que, em futuro ainda indefinido, será um ramo da ciência”, de Zbynek Stránský, que acrescenta: “A concentração consciente de nossa atenção nas bases metateóricas da Museologia torna-se, hoje, uma necessidade urgente. Esta é favorecida pelos esforços atuais para o desenvolvimento de uma ciência das ciências”, e mais: “a Museologia apoia-se sobre uma base teórica do ponto de vista gnosiológico e metodológico, pois só assim ela pode cumprir sua missão, não apenas em relação à prática museal mas também, dentro do próprio sistema da ciência”.²³

Ou ainda, segundo a contribuição de Gregorová:

Considero a Museologia (não somente por sua terminação “logia”) como uma disciplina científica em vias de formação, cujo objeto é o estudo da relação específica homem-realidade, e isto em todos os contextos nos quais esta se manifestou e se manifesta concretamente.²⁴

O Instituto de Museologia de São Paulo/Fesp considera a Museologia como

ciência nova e em formação, [cujo objeto] é o fato museal ou museológico, relação profunda entre o homem, sujeito que conhece, e o objeto, parte de uma realidade da qual o homem também participa, num cenário institucionalizado, o museu.²⁵

Disciplina nascente, ciência em formação, conhecimento científico que tende a se transformar em ciência. Tais conceitos, que se referem à Museologia, revelam pequenas discordâncias, algumas vezes de grau, quanto ao estágio de seu desenvolvimento e não, necessariamente, quanto à sua essência.

Da necessidade da formação e da profissionalização, sobretudo para as muitas exigências feitas ao museu e ao seu profissional nos tempos atuais,²⁶ estamos conscientes. A situação brasileira e a latino-americana não diferem muito daquela denunciada por Bourdieu, no fim da década de 1960, no que diz respeito não só à falta de critérios para a seleção de

23 STRÁNSKÝ, Zbynek. La théorie des systems et la muséologie. *MuWoP*, Stockholm: Icofom/SHM, v.2, p.72-76, 1981.

24 GREGOROVÁ, Anna. Muséologie: science ou seulement travail pratique du musée? *MuWoP*, Stockholm: Icofom/SHM, v.1, p.19, 1980.

25 RÚSSIO, Waldisa P. L'interdisciplinarité en Muséologie. *MuWoP*, Stockholm, v.2, p.58, 1981.

26 Cf. BENOIST, em sua Introdução a *Musées et Muséologie* (p.6): “o conservador é o mestre Jacques, o polivalente da ciência contemporânea”, e alinhava, entre as suas “habilidades”, as seguintes: erudito, especialista de História da Arte e da Ciência, administrador financeiro, *expert*, técnico de conservação, relações públicas, decorador, diplomata e escritor de talento. (Embora a prática exija, ainda, esta polivalência, o que hoje se espera do museólogo é que seja o catalisador de um processo interdisciplinar no qual ele não supre a lacuna deixada por qualquer especialista ausente.)

pessoal para museu (“conservadores”) mas também à tendência para perpetuar esse estado de coisas através de uma regulamentação profissional que se atenha às situações de fato. Em 1961, segundo Bourdieu, somente 37% dos egressos da Escola do Louvre eram admitidos nos museus:

A despeito de certas concessões aos novos princípios, o avanço continuava a obedecer à lógica das relações pessoais, enquanto os conservadores, que acumulavam as funções administrativas e científicas, resistiam, tanto quanto podiam, a qualquer tentativa de racionalização e, por exemplo, recorriam mais aos serviços não remunerados de colaboradores de seu próprio círculo do que aos de subordinados tecnicamente preparados para as tarefas executivas. De fato, nesse universo fechado e restrito, em que a maior parte dos cargos é arranjada e frequentemente, criada para e por uma pessoa, qualquer tentativa de introduzir uma regulamentação impessoal parece, quase necessariamente, mascarar a arbitrariedade das perseguições e dos favores pessoais, o que contribui, em muito, para suscitar resistências subterrâneas de grupos unidos por relações pessoais ou interesses comuns.²⁷

Enfim, voltamos ao ponto de partida: como se pensa, como se pratica, como se teoriza e se transmite o conhecimento museológico? Que dizer da reflexão crítica e do conhecimento científico? E da profissão? E da formação?

De tudo quanto foi dito, fica clara a urgência de se estabelecer que

o museu, enquanto instituição, não é todo, nem parte de uma disciplina científica, mas uma base institucional necessária. A Ciência Médica não é a ciência dos hospitais, assim como a Pedagogia não é a ciência das escolas; assim também, a Museologia não é a ciência dos museus.²⁸

Museu, Museologia, Formação Profissional e Estatuto do Museólogo são, sem dúvida, temas interligados; mas a formação e a profissão serão tanto mais respeitadas quanto resultantes de uma convalidação social. Esse reconhecimento depende da ética, da eficiência e da ação de profissionais solidamente formados. Nenhuma formação é possível sem uma bagagem científica. Embora aplicável aos museus, a Museologia deve ir além e buscar seu campo de reflexão crítica. E aqui, retomamos o depoimento de Stránský, citado neste trabalho:

Não basta inculcar nos futuros museólogos conhecimentos e fazê-los adquirir uma experiência; é preciso ensiná-los a pensar museologicamente e de maneira independente ... Somente quadros dotados de conhecimentos teóricos poderão vir a ser

27 BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. Les lois de la diffusion culturelle, In: BOURDIEU; DARBEL. *L'amour de l'art: les musées d'art européens et leur public*. Paris: Minuit, 1969. p.143-144.

28 SCHREINER, Klaus. L'interdisciplinarité en muséologie. *MuWoP*, Stockholm, v.2, p.60-61, 1981.

cocriadores da Museologia enquanto disciplina científica independente. A necessidade de criar um sistema teórico próprio da Museologia é pois mais que determinante para o ensino da Museologia. Verifica-se, assim, a necessidade de ... publicação de textos de ensino de Museologia. Esses textos seriam a base necessária que permitiria ao ensino museológico transformar-se em objeto de confrontação, cooperação e integração...²⁹

Concordamos com o mestre da Escola de Brno, quanto à necessidade de uma base teórica sob os pontos de vista gnosiológico e metodológico para que a Museologia cumpra “sua missão, não somente sob o prisma da prática museal, mas também dentro do próprio sistema de Ciência”.

Só assim dispostos de hábeis instrumentos de trabalho, exigidos pela complexidade de nossa realidade social, para a qual a Ciência Museológica, o conhecimento transmitido (ensino e formação) e os museólogos devem estar plenamente preparados, ou não será necessário nenhum infortúnio semelhante ao de Alexandria para que os termos *museu*, *museologia* e *museólogo* sejam banidos dos dicionários, das instituições e do cotidiano dos homens e da vida.

29 SCHREINER, *Fundamental of...*, op. cit., p.14. Cita a *Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde sowie verwandte wissenschaften*.

3.6 Museologia: formação profissional no Brasil: a proposta do Instituto de Museologia de São Paulo / Fesp¹

Waldisa Rússio Camargo Guarnieri
1990

Através dos tempos e mundialmente, a prática museal tem sido anterior à reflexão, à teorização, e, finalmente, à formação profissional museológica.

Ao longo dessa prática, o conjunto das técnicas descritivas tem se transformado em conhecimento científico. O conceito de Museologia foi elucidado, enriquecido e tornado mais amplo.

A formação que, até tempos recentes, cuidava da transmissão de técnicas muitas vezes de maneira simplesmente descritiva, enriqueceu-se com a sistematização científica e a metodologia interdisciplinar.

Antecedentes

O Brasil não é exceção a essa regra.

Nossos museus antecedem em mais de cem anos a criação do primeiro curso de formação profissional. A ciência e a profissão passaram por acréscimos e mudanças substanciais.

O marco de nossa formação profissional, no que concerne à Museologia, está, pois, diretamente envolvido com a evolução conceitual da Museologia, as exigências sociais de seu exercício prático e, portanto, a forma como foi e como é visto o profissional da área.

¹ Conferência apresentada no I Seminário Latino-Americano de Museologia, organizado pelo Instituto de Museologia de São Paulo/Fesp-SP, em São Paulo, 1990. Considera-se esta a última apresentação em público da autora em São Paulo. Acervo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).

Rápida e genericamente devo fazer um rascunho desse quadro para melhor expor quais são as exigências e possibilidades da formação profissional para museus em São Paulo.

Assim, ao passo que o primeiro museu oficial brasileiro tem seu marco em 1818 (para não fazer referência à “Casa dos Pássaros”, do Vice-Reinado), o primeiro núcleo educacional museológico somente nasceria em 1932, no Rio de Janeiro.

Reproduzindo grandemente a linha filosófica e os conteúdos programáticos dos centros europeus, mais precisamente da Escola do Louvre (criada em 1892), o primeiro núcleo surgiria em 1932 pela mão de Gustavo Barroso, que consolida um esforço anterior de Rodolfo Garcia. Adotando, pois, os padrões de um país considerado culturalmente mais avançado, os cursos assim iniciados eram uma tentativa de formar profissionais em um quadro de modernização, no sentido mais estrito desse termo.

É necessário lembrar que em 1932 o Brasil possuía vários cursos superiores em escolas, institutos e faculdades, mas não contava, ainda, com uma universidade. Era também um período no qual, em escala mundial, surgia a valorização dos cursos de ensino médio, inclusive como solução adequada à realidade de então e também como reparação das necessidades imediatas dos profissionais. Por isso, não podemos interpretar a caracterização dos cursos de Museologia em nível médio e escola técnica profissionalizante senão como resultado, em seu tempo, de uma visão avançada.

Esses cursos, mantidos pelo Museu Histórico Nacional, do Rio de Janeiro, eram ainda os únicos existentes em todo o país quando, depois de 30 anos, foram declarados equivalentes aos de nível superior. Entretanto, uma década foi ainda necessária para que o curso fosse transferido para uma Universidade Federal, a Universidade do Rio de Janeiro (Uni-Rio), formada pela incorporação de estabelecimentos isolados: faculdades de Artes, Biblioteconomia e Museologia.

Em 1969 criou-se em Salvador, Bahia, o segundo Curso de Museologia do país, já em nível de terceiro grau (licenciatura). Em 1979, esse curso foi reaberto depois de um período de bloqueio (fechamento) de matrículas, de 1974 até 1979, o qual foi quebrado graças a um esforço coletivo de alunos e professores.

Na década de 1970, depois de um período de aquisição temporária pela Uni-Rio, o curso de museologia em nível de bacharelado da Faculdade Marechal Rondon passou definitivamente a integrar as Faculdades Integradas Estácio de Sá (Rio de Janeiro).

Em 1978 surgem os Cursos de Museologia da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo.

Especialização: São Paulo, o momento da criação

Em 1978, o estado de São Paulo era já uma das regiões do país onde se via intenso movimento de criação de museus. Mas a dinâmica dos estabelecimentos museológicos era em seguida impedida pela inexistência de um corpo técnico eficientemente preparado para a manutenção desses museus, concorrendo não apenas para seu fechamento, como também para a desmoralização do conceito de “museu”.

Em um país de tradição jurídico-formal, a inexistência de uma profissão regrada e reconhecida por leis estimulava o improvisado, o amadorismo, quando não o arraigamento de um sistema de favores aos beneficiários de um nepotismo extenso; junto a tudo isso, um problema a mais: a proibição legal de criação de novas faculdades no país.

Nessa época o governo baixou um regulamento sobre a pós-graduação *lato sensu* (Resolução 14/77-CFE/MEC), preocupando-se principalmente com a especialização e, sobretudo, com a especialização de docentes para o segundo grau, mas permitindo-a, também, para outras formações de nível universitário.

Nesse tempo, a maior parte dos profissionais de museus não só em São Paulo mas pelas regiões Sul e Sudeste do país, era de professores. Por que não lhes dar uma *capacitação* ao mesmo tempo em que abríamos a *formação* para aqueles que tinham já uma graduação universitária e queriam trabalhar em museus?

Isso era tanto mais válido quando se tinha em conta que, em 1965, a 8ª Assembleia Geral do ICOM aprovara esta Resolução e Recomendação:

Os futuros conservadores, qualquer que seja a categoria de museu à qual se destinam, devem receber *formação de pós-graduação* em universidade ou em escola técnica, sobre a Museologia em geral. Essa formação deve compreender, ao mesmo tempo, uma parte teórica e uma parte prática.

A recomendação refere, ainda, a necessidade de que tais estudos recebam “a sanção de um diploma”.

Posteriores pressões do Comitê Internacional do ICOM para a formação de pessoal fixaram recomendações quanto à *interdisciplinaridade* (1971) como caráter necessário à formação museológica e também quanto a critérios mínimos com referência a temas indispensáveis, tendo como base o *syllabus* estabelecido em 1972, seguindo o que fora exaustivamente discutido em Antuérpia e em Bruxelas (Bélgica). Nessa mesma sessão, verificada a enorme disparidade na formação universitária do profissional, concluiu-se que “são necessários distintos tipos de programas de formação museal...”.

Entretanto, a sessão do grupo de trabalho fixou o que foi considerado “não mais do que *condições mínimas exigidas pelos programas de ensino museológico e museográfico nas universidades*, a saber:

o programa de ensino museológico e museográfico nas universidades pode situar-se entre os estudos que conduzem ao diploma em licenciatura ou de doutorado a fim de estar de acordo com o sistema educacional específico de cada país; exige-se, entretanto, que tais estudos sejam coroados pela obtenção de um título ou diploma de nível superior, atendidas as seguintes condições:

1. que o programa seja desenvolvido pela universidade em cooperação com ao menos um museu completo e oficialmente respeitado, com pessoal qualificado e corpos profissionais adequados;
2. que o programa seja ajustado ao equivalente a, no mínimo, três anos de estudos universitários em uma disciplina reconhecida e apropriada;
3. que o programa seja interdisciplinar e compreenda estudos teóricos e práticos, a saber:
 - a) uma proporção substancial de Museologia Teórica, com base no *syllabus* do ICOM, estabelecido em 1972;
 - b) instrução em técnicas museográficas, com base também no *syllabus* do ICOM de 1972;
 - c) um estágio de trabalhos práticos em museu, de preferência com duração de seis meses;
4. que o programa de ensino museológico universitário seja estabelecido para (cor) responder às necessidades da comunidade museal, assim como à disponibilidade de emprego no país.

Quanto ao profissional docente, a Resolução refere a necessidade de

1. ... que os programas de ensino museológico e museográfico nas universidades possam dispor ao menos de um dos membros do corpo docente, professor ou encarregado do curso, responsável pelo programa, que seja experiente (na área);
2. ... que os membros do corpo docente, responsáveis pelo programa, possuam grande experiência na gestão e no trabalho prático de museu, sendo eles mesmos profissionais ainda em atividade ou que tiveram grande atividade em museu...

O documento refere, ainda, a necessidade de chamar especialistas em áreas museológicas e afins, o caráter de investigação a ser dado aos cursos ou que estes tornem possível, a necessidade de intercâmbio internacional de alunos e professores e a “relação do número de docentes por número de alunos (aqui compreendidos os docentes em tempo parcial), que deve ser, no máximo, de 10 alunos por docente”.

Consideramos tudo isso em nossos cursos de Museologia em 1978, quando os criamos.

Além de considerar as regras da especialização do aperfeiçoamento, temos tornado mais ampla a carga horária para atender à necessidade de comunicação dos conteúdos programáticos de Museologia (*syllabus*) previstos como o mínimo indispensável ao exercício profissional em museu.

E desde o princípio, temos pensado em três módulos distintos de especialização em que a monografia museológica explorava temas essenciais, informativos e formativos. Como o preceito legal e a Resolução CFE/MEC - 14/77 não o impediam, exigimos como pré-requisitos ter cursado e ter sido promovido em outro curso universitário. Criados os três módulos, cada qual com a duração de um ano e com cerca de quinhentas horas de aulas, trabalho prático e pesquisa, eles se fixaram como apêndice da Escola de Pós-Graduação de Ciências Sociais em 1978.

Já em 1979, seus alunos e professores reivindicavam sua autonomia em Departamento ou Instituto e sua transformação em mestrado. A partir de 1980, quando o primeiro grupo concluiu seus estudos, tornou-se mais intensa a necessidade de independência e de credenciamento como mestrado e não simplesmente como especialização. Dificuldades internas de nossa Fundação mantenedora o impediram de pronto. Somente desde o reerguimento administrativo e sociopolítico da mantenedora,

iniciado no fim de 1983, foi possível – mas não sem grandes dificuldades em razão das prioridades e possibilidades financeiras da mantenedora – transformar-se o Curso no “Instituto de Museologia de São Paulo/Fesp”.

Do conceito de Museologia e dos programas de ensino

Já em 1883, um periódico publicado em Dresden, “Museologia e Antiguidades”, sob a chefia de redação do dr. J. G. Th. Graesse, observava que

Se alguém falasse ou escrevesse sobre Museologia como ciência há 30 ou mesmo 20 anos atrás, receberia de parte de muitas pessoas um riso indulgente ou mesmo piedoso. Hoje, é muito distinta a situação.²

Entretanto, quase cem anos depois, na Conferência Geral do ICOM, realizada na Cidade do México, discutia-se no Comitê Internacional para a Museologia (Icofom) o caráter da Museologia em termos de ciência *ou* trabalho prático (em caráter alternativo e oposto àquele) e de ciência *e* trabalho prático (em caráter aditivo), e de ciência, conhecimento científico e/ou disciplina acadêmica.

Se essa discussão acontecia no plano internacional, no Brasil o povo vivia uma contradição (que em parte vive ainda): de uma única vez se afirma o caráter científico do conhecimento museológico, mas o ensino da ciência – como disciplina – não passa da transmissão de um conjunto de técnicas, comunicadas através de um discurso descritivo e de uma prática que, exatamente por isso, é insuficiente e angustiante para o profissional.

Em 1978, timidamente repetíamos a definição de Museologia como “ciência dos museus” (Gustavo Barroso, 1953), ou “ciência dos museus e de suas relações com a sociedade” (ICOM, aceita até 1977); ousávamos acrescentar “e é também a ciência da relação homem/objeto” (1977, dissertação de mestrado).

Até então, exigia-se do Museólogo nada mais que noções de curadoria e que fosse alguém mais “especialista em generalizações” que conhecedor do fato e do processo museológico, da relação homem-objeto, do processo de musealização. Até o momento se dá privilégio a uma formação embasada no *estudo físico-externo dos objetos*, em detrimento de seu *caráter polissêmico*, do mesmo modo que se esqueceu de ques-

2 Publicado no n.15, ago. 1883. Citado no *Museologische Sesity*, n.9, 1983, Brno, Thecoslováquia, p.4-5.

tionar profundamente os critérios de coleta e formação de acervos e, sobretudo, o sistema interno da própria Museologia. Em síntese, falta a reflexão crítica que contribui para a formação e que renova a ciência, ela mesma.

Entretanto, o que considerávamos e consideramos tem similaridade em centros de formação em vários níveis, como em Brno (Tchecoslováquia), Leiden (Holanda) e Leicester (Inglaterra); a preparação “sur le tas” se faz no Ecomuseu do Creusot, e encontra abrigo nas teses de base sobretudo do Icofom, o Comitê Internacional para a Museologia no que concerne a:

- interdisciplinaridade;
- formação que estimule a pesquisa;
- formação pós-graduada;
- estágio prático em museus;
- necessidade de ao menos um docente com grande prática na área.

Mercado de trabalho

Além de formar ao longo de 8 anos – quase 9 – cerca de setenta pessoas nos três módulos, o que não é pouco se considerarmos as vicissitudes do universitário e da universidade brasileira, cinco de nossos alunos têm já mestrado e apresentaram suas dissertações, ou seja, podem seguir sua carreira docente como professores de Museologia. Há mais seis que preparam suas dissertações para logo e já exercem função de auxiliares de docência. Cerca de 75% dos egressos têm emprego no mercado de trabalho. Temos ex-alunos hoje em quatro outros estados brasileiros (Santa Catarina, Paraná, Minas Gerais e Pará) e uma no Chile, em San Pedro de Atacama. Contemplamos com bolsa de um ano uma jovem da Colômbia, e com três bolsas consecutivas uma de Cabo Verde que este ano completa o terceiro ano e já prepara sua dissertação sobre os museus comunitários.

Trabalho de efeito multiplicador

Além do comparecimento a seminários internacionais, nacionais e locais, o Instituto realiza também seus encontros. Como resultado, nosso trabalho hoje se preocupa com as crianças, os idosos e os deficientes, e também com as pessoas de menor escolaridade; preocupa-se com o contexto cultural que orienta as montagens, o controle da umidade relativa e das radiações; com as reservas técnicas, a documentação, a pesquisa e o trabalho solidário com a comunidade.

Em 1983, duas associações regionais criaram-se no estado de São Paulo, resultantes da ação de mestres, alunos e ex-alunos: a Associação Paulista de Museólogos e a Associação de Trabalhadores de Museus, das quais a primeira segue com grande vitalidade e a segunda se reorganiza com as dificuldades peculiares ao que deveria quase ser um sindicato.

Mas, certamente, a mais importante conquista do Instituto foi a noção clara e inequívoca da inserção do museu na sociedade e de seu papel ético e social, seu potencial de agente transformador. E, ainda, o conceito de uma Museologia científica cujo sistema está se tornando mais amplo e profundo e, para tanto, a exigir uma adequação do ensino e da formação.

Regulamento da profissão

Em 1984 foi baixada a lei que regulamenta a profissão de museólogo admitindo dois níveis de formação: a *graduação* e a *pós-graduação*, indistintamente. Assim, hoje postulamos perante o Ministério da Educação nossa transformação em mestrado direto, tornando-nos independentes de Cursos de Pós-Graduação de Ciências Sociais ou outros que não reconheçam os créditos de formação.

Assim, manteremos a *especialização* para profissionais de museus não museólogos (um ou dois módulos) e o *mestrado*, para a formação de museólogos, com os créditos completados, e para mestres, com a apresentação de dissertações de mestrado e teses de doutoramento. Manteremos, brevemente, cursos de capacitação, atualização e extensão, assim como preparação de profissionais de base e auxiliares de museus.

Pensamos que onde as leis federais o permitam devemos admitir níveis distintos de formação em contextos culturais distintos, atendimento à especificidade regional imediata e preparação de um futuro com menores – se possível, nenhuma – distâncias entre os tempos sociais, as pessoas e os museus para que o homem possa viver na “beleza na qual sua alma possa crescer”, como nos indicava um irmão índio.

Conteúdos programáticos: disciplinas

Museologia Geral I, II, III

- Teoria museológica
- História dos museus
- Princípios éticos
- Administração museológica: princípios gerais

Museologia Especial

Segundo o texto museológico

- Museu de arte
- Museu de ciência
- Ecomuseologia e museologia comunitária

Segundo o contexto social ou temporal

- Museologia do Terceiro Mundo
- Museologia dos anos 80 etc.

Museologia Aplicada I, II, III

- Curadoria
- Conservação museológica
- Comunicação (Exibição, Ação educativa e cultural)
- A planificação e o projeto museológico (Utopia?)
- Antropologia I, II, III (no III: Cultura “Popular”)
- Cultura brasileira I, II, III
- Ciência da educação
- Métodos e técnicas de pesquisa científica I, II, III
- Sociologia do conhecimento (III)
- Sociologia da educação (I)
- Sociologia da arte (II)
- Introdução à teoria do restauro
- História regional de São Paulo
- Sociologia da ciência
- Recuperação da imagem fotográfica

Por implantar

- Educação ambiental
- Cultura latino-americana
- Legislação de patrimônio (já existe como Seminário)
- Semiologia de objeto (já existe como Seminário)

Três especializações mais a serem implantadas

- Administração de museus
- Recuperação da imagem fotográfica
- Indumentária e ourivesaria

Parte 4

Projetos museológicos

Waldisa Rússio Camargo Guarnieri

4.1 Projeto Museu-Mobral ¹

Waldisa Rússio Camargo Guarnieri
1977

Primeira parte

A Assistência Técnica para Museus (ATM), instituída pelo secretário Max Feffer, da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, junto ao seu Gabinete, entre os vários estudos que vem realizando, desenvolve, atualmente, o Projeto Museu-Mobral, com o objetivo de atingir um público de pequena escolaridade.

Por que Mobral?

Optou-se pelo Mobral pelas seguintes razões:

- a) a clientela (pessoas de pouca escolaridade) já está reunida em grupos onde há possibilidade de:
 - a.1) preparar os Monitores (do Mobral);
 - a.2) caracterizar o grupo quanto a faixa etária, sexo, escolaridade, faixa salarial, profissão e utilização das horas de lazer (incluindo a informação de eventual visita anterior a museu);
 - a.3) avaliar os resultados (fruição pessoal, comportamento grupal, retorno ao Museu).

- b) porque o universo do Outro, no caso a pessoa de pequena escolaridade, pode ser procurado mediante conjugação e esforços da ATM e do Mobral.

¹ *Primeira Parte*: Comunicação da Assistência Técnica para Museus (ATM), instituída pelo Secretário de Estado da Cultura de São Paulo, Max Feffer, junto ao seu Gabinete. Nesse período, Waldisa assumiu a coordenação da ATM. *Segunda Parte*: Comunicação apresentada em encontro de profissionais de museus, realizado em Bagé (RS), em 1977, elaborada em coautoria com Eunice Arruda, profissional integrada à ATM. Acervo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).

A supervisão

A supervisão do projeto foi entregue à professora Eunice Arruda, que trabalhou cinco anos no Mobral, trazendo, portanto, uma vivência anterior dos educandos e suas expectativas e, além de ser poetisa (o que lhe possibilita melhor compreender e fazer compreender a criatividade artística), faz mestrado em comunicações.

O modo de operar

A ATM realiza visitas ao Mobral a fim de preparar dirigentes e monitores (tanto do Mobral, quanto do Museu) para o projeto em andamento. No Mobral, é feita uma tentativa de harmonizar o trabalho que já vem sendo desenvolvido junto às respectivas “unidades de trabalho” (UTs) e as atividades a serem deslanchadas através da ação conjunta da Assistência Técnica de Museus, do Mobral e dos monitores ou professores que atuam nos Museus.

A supervisora do projeto deve, ainda, pesquisar os eventuais interesses dos educandos, possibilitando-lhes a escolha do Museu que desejam visitar.

Em regra, a Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia fornece a condução.

O monitor de museu

Em geral, a ATM tem se servido de monitores ou professores que trabalham junto aos museus. Os resultados têm sido proveitosos na Pinacoteca do Estado e no Museu da Aeronáutica (este mantido por uma entidade particular), onde o professor Paulo Portella e a professora Maria Sílvia de Lara, respectivamente, procuram criar ambiente de descontração e familiaridade, encaminhando a visita em diálogo, evitando a explicação em monólogo.

A ATM tem sentido, todavia, a necessidade de empreender um movimento de preparação dos monitores de museu e do seu pessoal de serviços educativos, em geral habituados ao escolar secundário e

universitário e pouco preparados e, pior, menos ainda motivados para uma clientela de pequena escolaridade e baixa renda.

A fruição

Embora haja um percentual muito animador de respostas altamente favoráveis ao estímulo provocado por essas visitas, a ATM não pretende que, através de uma única visita ao Museu, se realize o *milagre* da plena comunicação da obra de arte ou do artefato. O que se pretende é, antes de tudo, despertar em pessoas de pequena escolaridade e que não têm o hábito de ir aos museus uma nova experiência, um enriquecimento de vivências, inerente a todo e qualquer processo de educação.

É nesse trabalho, que talvez não seja inédito, mas que é pioneiro no estado de São Paulo, que a ATM vê uma das muitas possibilidades de conquista de novos públicos para museu, não para a mera sobrevivência de tais instituições, mas sobretudo para que elas contribuam, ainda que modestamente, para um processo de humanização, no qual se insere a educação permanente não como forma de elaboração de mão de obra, mas como instrumento do aperfeiçoamento do Homem, aperfeiçoamento que só se completa quando o Homem se coloca no ápice da criação e não nas suas origens apenas...

Segunda parte

Considerando que:

- De acordo com as atuais manifestações de técnicos especializados, feitas através de Seminários e publicações, há um esforço no sentido de se efetuar a democratização de museus, entendendo-os a um público com pouco grau de escolaridade;
- É de conhecimento desses técnicos que um museu só conseguirá um diálogo mais intenso com o público na medida em que levar em consideração o meio cultural;
- Segundo o crítico de arte Frederico de Moraes, “A pergunta que se deve fazer não é *quantas* pessoas visitaram tal exposição, mas *qual* aproveitamento essas pessoas tiveram”.

O Grupo Técnico de Museus (GTM) da Secretaria de Estado da Cultura, Ciência e Tecnologia de São Paulo, com o objetivo de proporcionar maior eficácia na comunicação oral, visual e escrita do museu com um público com pouco grau de escolaridade, realizou dia 11 de maio de 1977 a visita dos educandos do curso nº 102 de EI 1º, da Unidade Operacional Pinheiros Butantã, da Monitora Iara Angreguetti, à Pinacoteca do Estado de São Paulo.

De acordo com as observações feitas durante a visita por técnicos desta Secretaria e do Mobral em instrumental específico, os resultados foram além das expectativas previstas.

Desta forma propomos que este projeto tenha prosseguimento, no período de julho a dezembro, com a realização simultânea de dois subprojetos:

1) Subprojeto Piloto

O mesmo grupo-classe percorre, durante a fase, todos os museus da Secretaria do Estado de São Paulo, ou seja:

- 1) Museu de Arte Sacra
- 2) Pinacoteca do Estado
- 3) Museu dos Presépios
- 4) Museu da Casa Brasileira
- 5) Paço das Artes - Museu da Imagem e do Som

As visitas serão mensais, havendo preparação prévia dos educandos e posterior avaliação.

Cabe à Secretaria de Cultura:

- 1) Com relação aos museus
 - a) interpretar aos dirigentes dos museus os objetivos do projeto;
 - b) pesquisar estudos existentes nos museus referentes ao acervo;
 - c) selecionar salas ou obras mais significativas para a visitação;
 - d) estabelecer as diferentes formas de linguagem dos objetos.

2) Com relação ao grupo-classe

a) Antes da visita:

- *elaborar subsídios sobre*
 - > museus em geral
 - > museu a ser visitado
- *elaborar roteiro de observação*
- *caracterizar o grupo classe com relação a*
 - > dados gerais:
 - > sexo;
 - > faixa etária;
 - > faixa salarial;
 - > situação de trabalho;
 - > profissão;
 - > dados sobre museus:
 - > conhecimentos de museus em geral;
 - > conhecimento do museu a ser visitado;
 - > visitas já realizadas a museus;
 - > expectativas com relação à visita.
- *orientar o monitor, em conjunto com os técnicos do Mobral, sobre as atividades referentes à avaliação da visita.*

b) após a visita:

- *avaliar os resultados das visitas, em conjunto com técnicos do Mobral.*

Cabe ao Mobral:

- 1) selecionar o curso que deverá tomar parte do subprojeto;
- 2) entrar em contato com a unidade operacional envolvida no subprojeto e com o técnico responsável pelo curso, a fim de interpretar o subprojeto;
- 3) orientar o monitor, através do técnico responsável, com relação aos subsídios elaborados pela Secretaria de Cultura;
- 4) avaliar os resultados da visita, em conjunto com um técnico da Secretaria de Cultura.

2) Subprojeto referente às atividades implementadoras

Este subprojeto visa atender as atividades implementadoras realizadas nos cursos do Mobral de AF, EI 1º, EI 2º e EI 3º.

Cabe à Secretaria de Cultura:

- 1) Selecionar os museus que deverão ser visitados de acordo com os temas das UTs a serem implementados;
- 2) Entrar em contato com os museus para:
 - a) interpretar aos dirigentes do museu os objetivos do projeto;
 - b) pesquisar estudos existentes nos museus referentes ao acervo;
 - c) selecionar salas ou obras mais significativas para a visitação;
 - d) estabelecer as diferentes formas de linguagem dos objetos.
- 3) elaborar subsídios para cenários referentes a museus em geral e ao museu a ser visitado;
- 4) elaborar roteiro de observação da visita;
- 5) caracterizar o grupo-classe com relação a:
 - > dados gerais:
 - > sexo
 - > faixa salarial
 - > faixa etária
 - > situação de trabalho
 - > profissão
 - > dados sobre museus:
 - > conhecimentos de museus em geral
 - > conhecimento do museu a ser visitado
 - > visitas já realizadas em museus
 - > expectativas com relação às visitas
- 6) Orientar o monitor, em conjunto com os técnicos do Mobral, sobre atividades referentes à avaliação da visita; avaliar os resultados da visita, em conjunto com os técnicos do Mobral.

Cabe ao Mobral:

- 1) apresentar um cronograma das UTs a serem implementadas;
- 2) fazer um levantamento dos cursos interessados em visitar os museus, antes do início do desenvolvimento da UTs;

- 3) proporcionar o entrosamento entre os técnicos do Mobral e os técnicos da Secretaria de Cultura.

Conclusão

Com o projeto Museu-Mobral, pretendemos que o grupo fixe o projeto piloto e que os grupos que realizarão as visitas para implementação das UTs possam colaborar com a Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo no sentido de encontrar a forma mais eficaz de comunicação oral, visual ou escrita, do Museu com um público com pouco grau de escolaridade e mesmo com o público em geral. Estaríamos dessa forma respondendo à pergunta: “Que aproveitamento as pessoas podem ter quando visitam um museu?”.

Roteiro de Visitação: Visita dos educandos do Mobral ao museu

1. Quanto ao museu:

- a) Denominação:
- b) Endereço:
- c) Dia da visita:
- d) Horário: das _____ às _____ horas.

2. Quanto aos educandos:

- a) Demonstraram interesse?
Sim ____
- b) Demonstraram interesse mas permaneceram em silêncio
Sim ____
- c) Fizeram perguntas referentes ao assunto?
Sim ____
- d) Que tipo de perguntas?

- e) Fizeram perguntas não referentes ao assunto?

Sim ____

- f) Que tipo de perguntas?

- g) Houve dispersão durante a visita?

Sim ____

- h) Que tipo de dispersão?

i) Que peça chamou mais a atenção dos educandos?

3. Quanto ao monitor:

a) Levou em consideração a realidade dos educandos?

Sim ____

b) Por quê?

c) O monitor conseguiu ser, com eficácia, intermediário entre o Museu e um público com pouco grau de escolaridade?

Sim ____

d) Por quê?

4. Críticas e sugestões – relacionadas com todos os aspectos da visita:

Nome do observador:

Entidade:

4.2 Justificativa de uma proposta museológica para o Museu Memória do Bixiga¹

Waldisa Rússio Camargo Guarnieri
1982

Algumas coisas óbvias vão ser lembradas ao longo deste rascunho de ideias, bem como alguns esclarecimentos que me parecem necessários. Assim mesmo, não estou certa de esgotar toda a série de pequenas dúvidas que, certamente, o projeto vai suscitar. A única certeza que, desde já, me domina é a de que este é apenas o início de um longo diálogo entre o Arquiteto, o Museólogo, o Conservador e Restaurador, o Inspirador do Museu e demais pessoas diretamente envolvidas no projeto.

1. Observação preliminar

Parece-me fundamental encarar e resolver a questão da propriedade do imóvel.

Em que situação jurídica o Museu vai ocupá-lo? Esta situação comporta, *juridicamente* (ou seja: *legal e eticamente*) o levantamento de recursos oficiais e/ou privados para a realização do projeto e implantação do Museu?

Sem resposta a esta questão preliminar, todo e qualquer esforço resultará inútil.

2. Um esclarecimento

Desde o início do Museu Memórias do Bixiga, o Curso de Museologia (Fesp) esteve a ele ligado, de início indiretamente, através do trabalho de alunos hoje formados (Lygia Maria Vaz Rodrigues, Gelci José Coelho), depois mais diretamente, a partir de 1981, quando o Museu se converteu no projeto prioritário e trienal da turma que, naquele ano, constituiu o primeiro módulo do Curso.

¹ Manuscrito da autora. Acervo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).

Essa circunstância vai fazer que, talvez frequentemente, algumas das ideias aqui expostas tenham similitude com aquelas contidas em trabalhos dos primeiranistas de 1981, pois me cabia, como professora, fornecer-lhes bibliografia, proceder a estudos de caso (Creusot-Montceau les Mines, Ironbridge Gorge etc.), induzi-los a chegar, por si sós, à objetividade de uma solução mais direta e coerente com a realidade: *todo o bairro é um museu; “Memórias do Bixiga” deve ser o seu centro de referência.*

Essa foi, com efeito, a proposta dos primeiranistas de 1981, dos quais um grupo montou, inclusive, o regulamento do museu (uma associação de particulares, orientada por um Conselho Curador).

3. Conceito

Embora óbvio, não me parece desnecessário reabrir a discussão sobre o conceito de Museu, pois ele estará subjacente a qualquer projeto arquitetônico, e à atividade mesma, do próprio instituto museológico.

Além da definição oficial de Museu, consagrada através dos estatutos do ICOM (“organização permanente, aberta ao público, para fins de coleta, pesquisa, documentação e catalogação de objetos, testemunhos do Homem”), convém lembrar o conceito mais singelo e direto de que “Museu é o cenário onde se processa a relação Homem-Objeto”.

Essa relação, dinâmica e profunda, implica conhecimento, identificação, emoção e motivação, e torna possível, no homem meramente frutivo, o despertar de potencialidades de criação.

Por isso, cada vez mais os museus abrigam, também, espaços para as oficinas de criatividade, para as salas de seminário e de debates vizinhos com o seu essencial espaço expositivo.

E porque se definiu o museu como cenário de uma relação *profunda* e *dinâmica* entre o Homem e o Objeto, é forçoso pensar nesse cenário como um elemento também dinâmico.

Assim, já não mais falamos em exposições *permanentes* mas *de longa duração*, definidas cronologicamente em função das necessidades da comunidade, do aprimoramento das técnicas de comunicação, da alteração de realidades retratadas no museu.

Ao lado das exposições de longa duração, haverá exposições temáticas, temporárias, de *breve duração*.

Uma e outra modalidades de exposição dependem dos anseios, das necessidades e das respostas da comunidade e não admitem a prefixação de termos rígidos! Assim, uma exposição de longa duração pode permanecer no museu por 10 ou 20 anos, ou apenas 5 ou 2; pode ser reformulada total ou parcialmente. Ela é o ponto de referência de quem foi ao museu e viu, sentiu e conheceu algo e, por essa *alguma coisa* vista, conhecida, sentida e talvez amada, há de voltar. A exposição de curta duração pode permanecer no museu 15 dias, um mês, 3 meses ou 6, dependendo dos anseios, das necessidades e das respostas da comunidade, entre as quais se inclui, obviamente, a capacidade de sustentar o custo de várias montagens e a respectiva conservação, documentação e comunicação.

Esse conceito de museu implica também a valorização das *áreas de depósito* ou *reservas técnicas*, sobretudo em face da nova proposta de que também elas devem ser suscetíveis de visitação, dividindo-se os teóricos entre os que aconselham a visita restrita aos técnicos e estudiosos, e aqueles que sustentam a necessidade de visitas abertas ao público em geral, ao menos em determinadas épocas e circunstâncias, possibilitando à comunidade o conhecimento de todo o patrimônio cultural e o zelo, inclusive, pelo patrimônio material e econômico ali contido.

As áreas de exposição e depósito devem ser rigorosamente climatizadas e, levando em conta que o problema crucial é o da estabilização da umidade relativa, já nos parece ultrapassado o uso exclusivo de condicionadores de ar (que estabilizam apenas a temperatura), exigindo-se o uso simultâneo de desumidificadores e sais higroscópicos junto a elementos mais sensíveis, em vitrines hermeticamente fechadas.

Considerada a penúria universal dos museus – pois os ricos são rigorosa exceção – e admitida a impossibilidade de se climatizar todo o edifício, sugere-se uma escala de prioridades, começando pelos depósitos, passando pelas exposições de longa duração e chegando à(s) sala(s) das exposições temporárias.

Nossos administradores de museu têm esquecido, frequentemente, que o museu é o cenário da relação profunda entre Homem e Objeto.

Se alguns raros se lembram do Objeto, a grande maioria se esquece do Homem.

O museu vive essencialmente do seu público, ou seria mero depósito, se admitíssemos o contrário. Assim, é imprescindível que o público se sinta bem e à vontade na “casa dos objetos”: acesso fácil e cômodo (há que se pensar em crianças, em idosos e em deficientes físicos), áreas de repouso intervalando a caminhada pela exposição e, sobretudo, uma atmosfera agradável (suportes que não forcem exercícios de extensão e flexão do corpo e luz que não ofusque nem force a exageradas e frequentes acomodações do olho).

Nossos administradores de museus têm, também, esquecido frequentemente as pessoas que trabalham com os objetos, e não é raro encontrar museus em que os técnicos se espremam em cubículos contrastantes com a espaçosa e, por vezes, suntuária sala da direção, enquanto monitores e guardas fazem suas refeições nos banheiros...

Feitas estas observações, genéricas e óbvias (mas talvez não desnecessárias), forçoso será delinear as possibilidades e necessidades do Museu Memórias do Bixiga.

O Museu nasceu dos documentos e objetos coletados por seu inspirador e, mais que isso, da sua paixão, e o Bixiga foi (e é) sempre visto pelo Curso de Museologia (coordenadora, professores, alunos) como uma possibilidade de bairro-museu do qual o “Memórias do Bixiga” seria o centro de documentação, de referência, e sua exposição, uma amostragem significativa.

Nesta visão, percebe-se a potencialidade de sucessivos acréscimos ao acervo de objetos e uma crescente ampliação dos arquivos de referência de objetos e documentos não abrigados na sede central.

Daí também pensarmos que a sede atual poderá, em algum tempo, transformar-se na “casa 1” de um organismo complexo compreendendo casas (residências e estabelecimentos de comércio, indústria, saúde, ensino), praças, “manchas” da paisagem, usados dinamicamente num processo de autoconhecimento da comunidade e de interação na história da cidade e do estado, explorando todas as possibilidades, inclusive a larga faixa sociocultural do habitante negro, somada às potencialidades, do aspecto imigração europeia.

4.3 Projeto para a Estação Ciência: Centro de Ciências para a Juventude ¹

Waldisa Rússio Camargo Guarnieri
1986

1. A proposta preliminar

Esclarecimento

Antes de tudo, cumpre esclarecer que este documento constitui apenas uma *proposta museológica preliminar*.

A Proposta contém sugestões de âmbito geral com relação a um Centro de Ciências para a Juventude e, de certa forma, constitui um anteprojeto.

Na verdade, o Projeto Museológico é um documento de maior profundidade, no qual se propõem:

- a) as linhas mais gerais do projeto e sua justificação ou fundamentação;
- b) os princípios filosóficos que orientam a ação museológica;
- c) as finalidades e objetivos;
- d) uma proposta de política de atuação cultural, e outros dados, que o enriqueçam.

Já o Projeto Museográfico que, em geral, acompanha e integra o projeto museológico, depende fundamentalmente dos dados e elementos que sejam fornecidos para elaboração do referido documento. É a pormenorização das propostas de documentação, conservação e comunicação ao público, contendo também o inventário da coleção a ser exposta, os suportes, o tipo de luz recomendada, sugestão para ação cultural correspondente à mostra etc.

¹ Proposta preliminar do projeto museológico vinculado ao Centro Nacional de Pesquisas Científicas (CNPq), cuja implantação esteve sob a coordenação de Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, em São Paulo, 1986. No texto original constam várias ilustrações simulando diversas situações comuns aos museus científicos, mas que foram retiradas desta versão pela impossibilidade de acesso aos originais. Neste texto reunimos a essa proposta uma comunicação apresentada na 40ª Reunião da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), realizada em Brasília, em 1988, quando a autora já expõe reflexões sobre o desenvolvimento da proposta. Hoje, a instituição pertence à Universidade de São Paulo (USP). Acervo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).

Quase sempre, esses projetos vêm acompanhados de uma proposta de organização administrativa, ou então, de um elenco de sugestões.

Está claro, pois, que não cogitamos, ainda, de um projeto. Também decorre do que se afirma aqui, que o Projeto a ser oferecido ao CNPq compreende três segmentos distintos, porém sequenciais: uma *proposta museológica*, à qual deverá seguir o projeto para uma *primeira exposição*, e o *projeto museológico* contendo o temário e o projeto museográfico do Centro de Ciências para a Juventude.

Um Centro de Ciências é um museu de ciências

Um museu de ciências é aquele que apresenta o experimento científico como seu principal objeto museológico.

Os museus de ciências constituem peça importantíssima na estratégia de construção de um país pleno de sua consciência histórica e de sua liberdade, pois é certo que esta depende também da independência científica e tecnológica.

Para uma primeira exposição deste Centro optamos por:

- 1) uma exposição que integre, ao máximo, a experiência científica à realização industrial, tentando extrair desta todo o veio do princípio científico e tecnológico que a orienta; assim, as áreas físicas destinadas aos dois segmentos da atividade humana se confundem numa só;
- 2) uma exposição que mostre as relações do homem com o seu planeta, a “invenção” humana que se reflete em ciência e em técnica para interpretá-lo, modificá-lo e tentar reencontrar o “paraíso perdido”.

Daí que a primeira área temática da exposição inicial se ocupa de “O planeta, a natureza e o homem”, seguindo-se “O tempo e as medições”, “A natureza escondida”, “A natureza da cidade”, “Os pássaros voltam à cidade”, “A natureza da invenção do homem: a informação” e “Uma perspectiva do futuro do planeta: a natureza e o homem”.

Toda esta temática seguirá a abertura do espaço com uma apresentação do que é o próprio Centro e o que será num futuro próximo. Da magia à ciência, da ciência pela ciência, até a ciência em benefício do homem... e agora, pensar-se uma ciência em benefício de todos os seres vivos.

O Centro de Ciências para a Juventude é um museu. Como todo Museu, ele será habitado pelas Musas, principalmente Episteme e Tecnéfora...

Ao contrário da maioria dos museus, este Centro está voltado para as crianças e os jovens prioritariamente. Mas não proibimos a entrada de adultos: o essencial é que eles ainda tenham curiosidade para descobrir coisas novas sob o sol... ou além dele.

O Centro de Ciências para a Juventude será um espaço democrático ao qual todos terão acesso. Mas, num país em que mais da metade da população tem menos de 20 anos, você não acha justo que as crianças e os jovens tenham prioridade?

A ciência como experiência vivenciada; a natureza reconhecida pelo homem; a natureza transfigurada pelo homem.

Não basta uma coleção significativa, painéis atraentes e ação cultural adequada,

- as vitrines e os suportes devem ser adequados e eficientes;
- há que se cuidar da luz, da umidade relativa; para isso também precisamos de equipamentos como luxímetro, monitor de UV, termo-higrógrafo, higrômetro, psicrômetro etc.
- as leis científicas em exposições atraentes e de fácil compreensão...
- ou um vídeo, ou uma conferência; um filme, um seminário, ou... um teatro.
- o homem e seu trabalho: as técnicas, os princípios científicos, as relações humanas e sociais.

As invenções:

- a natureza transformada, o homem transformado pelo seu trabalho e por sua criação;
- informação científica clara e precisa, compreensível, conscientizadora.

O Centro tem um espaço destinado à criação industrial e à tecnologia. Porém, para que o Centro de Ciências para a Juventude exista, transmitindo verdade e beleza, há necessidade de espaço para áreas de trabalho: pesquisa, documentação, planejamento, infraestrutura administrativa...

“O homem, o planeta e a vida”: objetivos e desafios

Ao apresentar-se ao público uma exposição museológica, abre-se a oportunidade de um novo universo de linguagem e comunicação.

No cenário-museu, homem e objeto vão dialogar em dimensões enriquecedoras, de conhecimento para o primeiro, de significados para o segundo.

Que sentido tem, num museu de ciência, o ato de expor?

Por menos que queiramos, somos obrigados a enveredar por outro repertório de comunicação, o verbal. *Expor (ex+ponere)* assume não apenas o sentido físico de *apresentação*, mas de *explicitação de conteúdos, mensagens, significados*. Uma exposição museológica vai além, portanto, da mera ênfase em aspectos físicos ou externos dos objetos e artefatos, realizando-se plenamente quando *evidencia* os múltiplos significados dos objetos, considerados sempre como polissêmicos.

Num museu de ciência, o objeto é, sobretudo, o princípio científico, o experimento, a lei representada através de artefatos que, nem sempre se revestem da aura de originalidade; a maior parte dos materiais expostos em museus *de ciência* (não falo de museus de História da Ciência) é constituída por modelos, ou seja, por *representações*, que, neste caso, devem ser não apenas fielmente ilustrativas, mas duplamente representativas, na medida em que, além da representação do fato científico, se lhes exige a fidelidade enquanto modelo (o que seria quase “um modelo dos modelos”).

O que se objetiva com a exposição de eventuais originais, modelos e representações num Museu de Ciência?

Em primeiro lugar, o conhecimento. Obviamente, o conhecimento científico, para o qual hoje se exige, cada vez mais, o domínio público.

Mas como extravasá-lo das universidades e nos laboratórios para esse domínio, que não é apenas o de um público privilegiado, e sim o do maior número possível de públicos?!

A primeira exposição da Estação Ciência aceita esse desafio.

Em segundo lugar, além do mero conhecimento científico, outro objetivo das exposições em museus de ciência é o do *pensamento*, o *pensar*. Se “conhecer” se refere explicitamente ao já elaborado anteriormente, ao *já conhecido*, ao *estabelecido*, de que se vai tomar consciência, o “pensar” envolve a *dúvida*, a *indagação* e a *descoberta*. Pensar é, de certa maneira, criar.

A primeira exposição da Estação Ciência também aceita esse desafio.

O temário

O tema escolhido, “O homem, o planeta e a vida”, define uma opção. Não se pretende fazer uma louvação estéril da Ciência e do Conhecimento Científico como finalidades em si; ao contrário, a primeira exposição da Estação Ciência, assim como sua filosofia de trabalho, se estribam em um conhecimento desmitificado e desmistificado que se coloca ao alcance de todos e de uma Ciência que assume compromissos com a vida, não apenas do Homem, mas de todos os seres vivos.

Por isso, a exposição parte de um painel baseado em Da Vinci, “as dimensões do Homem”, porém não no sentido do meramente antropocêntrico da Renascença e sim através das dimensões de consciência e compromisso que, a partir de uma escala humana, se projetam em atitude de profundo respeito a outras formas de vida e a outras escalas do Universo.

Embora o tema admita e abarque vários subtemas, vinculados a diferentes áreas do conhecimento científico, a exposição foi concebida e desenvolvida como um *texto contínuo*, considerando que a Ciência e a Vida se processam num *continuum*, sem divisões arbitrárias. Embora sejam facilmente identificáveis os diversos ramos do conhecimento a que se vinculam os subtemas da área expositiva (algumas vezes, vinculam-se a mais de um ramo de conhecimento), eles não fragmentam a exposição, antes as reúnem de forma interativa; daí ter resultado, quase que espontaneamente, um tratamento interdisciplinar dado ao tema e, conseqüentemente, à exposição.

O homem e o planeta

A área introdutória considera que é fundamental, para o ser humano, situar-se dentro de um espaço físico, temporal, social, para melhor se conhecer. Isso quer dizer que a *identidade cultural* – objetivo a que não fogem os museus de ciência (e aqui está mais um dos desafios a que não se furta a Estação Ciência) – também se constrói com a localização do Homem em seu Planeta. Enfim, é substancialmente diverso afirmar-se que sou latino-americano dos Andes ou do Brasil, São Paulo, Lapa.

Por isso mesmo, o primeiro subtema cuida de localização geográfica. Um grande globo, translúcido e em relevos e cores dá sequência ao discurso iniciado por um painel com a Via Láctea e uma holografia do sistema solar. Ao mover as páginas de um atlas gigantesco, o visitante se insere fisicamente dentro das regiões representadas nos mapas; o atlas, além disso, interliga-se com a área dedicada a “História, Urbanismo e Semiologia do Contexto Urbano”, da mesma forma que a holografia do sistema solar tem conexão com uma instalação sobre a estrutura atmosférica, e todos os materiais geográficos, de um modo geral, prenunciam uma parte da área dedicada aos fenômenos da Física (o mesmo se pode dizer, até com maior rigor, no que diz respeito à Meteorologia).

Um painel sobre “as dimensões do Homem”, que relembra o tratamento davinciano, marca a interação entre as várias áreas (um painel análogo, representando uma criança, anuncia as Oficinas Infantis).

O homem e os mistérios do tempo

Nesta área, além da instalação referente à estrutura da atmosfera, o visitante encontrará uma maquete em escala representando uma estação meteorológica, que estará presente, em grandeza natural, na área externa do edifício. Essa dupla presença permitirá ao visitante estabelecer comparações, não apenas em termos de escala, mas sobretudo aquelas concernentes à função dos instrumentos (ao ar livre) e sua manipulação (no interior da mostra). E há ainda a já mencionada série de instrumentos de medição do tempo e de seus indicadores, a qual poderá ser manipulada pelos usuários do museu.

O homem e os mistérios do Cosmos

Esta área, altamente participatória, mantém aparelhos e instrumentos destinados à demonstração de experimentos e princípios de Física, na área de Ótica, de Mecânica e de Eletromagnetismo.

As áreas vão se interligando sempre, e os temas, subtemas e tópicos previstos, além dos que surgem a cada desdobramento do discurso museológico, formam uma mesma tessitura.

Aves urbanas

Displays rotativos e um painel eletrônico auxiliam a identificação de aves urbanas que resistem à profunda degradação da qualidade de vida, ocasionada pela ação arbitrária e nem sempre inteligente do Homem.

Esta área, que se vincula às anteriores e também estabelece nexos com as subsequentes, sobretudo com aquela que imediatamente lhe segue (História, Urbanismo e Semiologia do Contexto Urbano), constitui possibilidade de indagar e de refletir. Indagar sobre as verdadeiras razões da permanência dessas aves nos centros urbanos: ausência de predadores, determinada pelo desequilíbrio das espécies, por sua vez ligado ao desequilíbrio ecológico? Resistência de determinadas espécies a esse mesmo desequilíbrio? E o desequilíbrio, ele próprio, não é questionado? Não pode o homem conciliar desenvolvimento econômico e respeito pela natureza? Há necessidade de depredar? Que possibilidades há de deter esse processo? Ainda há tempo?! Refletir sobre essas questões... e - quem sabe? - buscar caminhos?!

As invenções do homem

Tudo o que foi visto na exposição até o momento e tudo o que se verá são invenções do homem, desde seu trabalho de interpretação dos fenômenos do Universo até a construção de artefatos, a grande utensilagem de que o Homem carece em seu cotidiano, a marca excepcional dos momentos de ruptura e transição, os testemunhos de seu avanço e seu retrocesso.

Entretanto, sob essa denominação foi particularizada a criação do Homem no que diz respeito à Química, que não figura como linguagem expositivo-museológica propriamente dita e sim dentro de um espaço cênico (e em algumas manifestações da mostra tecnológico-industrial), e à Matemática.

A Matemática se faz representar através de uma série de jogos e pequena parte de seu instrumental (sorobã, microcomputadores) ao lado de máquinas, instrumentos, cuja lógica constitui verdadeiro jogo, sobretudo para as crianças. A presença sublinhada de microcomputadores remete, quase obrigatoriamente, à vivência do presente: à *batalha da Informática*. É óbvio que são duas áreas de atuação humana completamente distintas; e é óbvio, também, que não se pretendeu reduzir toda a riqueza da Ciência Matemática a um dos seus aspectos, a Lógica Matemática e – redução ainda maior – a um dos seus instrumentos, o computador.

Este trecho do discurso museológico, entretanto, serve eficientemente a múltiplas indagações e reforça um elenco de atividades a serem desenvolvidas, tais como seminários sobre a Educação para a Ciência Matemática, uso de computadores no ensino de ciências, uso de computadores no ensino (em geral), Ética Científica e Ética de Educação para a Ciência (esta enumeração é meramente exemplificativa, mas pode ter a força de uma sugestão).

Este setor constitui também um *intermezzo*, pois dá passagem à Exposição Tecnológica, promovida diretamente pelas empresas, sem a intervenção dos museólogos. Sua integração com o discurso expositivo-museológico irá se estabelecer sobretudo através da presença e ação dos monitores de museu, preparados para, num cenário de promoção de imagem institucional, *ler e transmitir o fenômeno ou princípio científico subjacente a cada serviço ou produto final constante da exposição*.

Essa situação se explica por razões peculiares ao histórico da Estação Ciência, notadamente as que se referem ao fato de que havia que se encaminhar administrativamente o projeto total dentro de um quadro de viabilidade e, portanto, nesta primeira exposição seria impossível conectar o tema museológico – resultado de debate com a comunidade científica – com as possibilidades imediatas da área empresarial que confiou muito mais na ideia geral projetada e a assumiu, mesmo antes da definição cabal para a Estação Ciência e suas exposições.

Entretanto, está previsto que a partir da segunda exposição o Conselho de Assessoramento Científico deverá opinar sobre a compatibilidade temática e a conveniência científica (ou de política científica), considerando a exposição como um todo, afeto a um denominador comum de caráter museológico.

Estação Butantã

Após esse percurso, o visitante subirá por uma rampa até a Estação Butantã, onde espécimes vivos vão nos fazer refletir sobre a necessidade de um convívio mais democrático com a Natureza, a qual, certamente, não produz vilões.

Oficina Infantil

Descendo a rampa, o visitante poderá conhecer nossa Oficina Infantil; esse espaço lúdico e operativo (daí o nome *oficina*, menos pernóstico e mais adequado do que *ateliê*) se integra, mesmo fisicamente, à exposição, ao contrário das “alas de atividade infantil” segregadas do espaço expositivo-museológico. Já referimos alguns dos objetos que aí se encontrarão; nele haverá um pouco de tudo: estímulo à percepção sensorial (tato, audição, visão), interligação entre as atividades artística e científica, encaradas apenas como facetas diversas do trabalho humano; exploração das ideias que tenham aflorado ao longo do percurso.

Show de Química

E enfim, até que nosso auditório esteja pronto, pode-se assistir ao Show de Química numa armação colorida de lona, que contribui para dessacralizar o aspecto “fechado e austero” da Ciência.

Área externa

Na área externa, além de espelhos óticos, lunetas, alguns modelos de Física e uma Estação Meteorológica, programam-se espaços lúdicos com jogos científicos e estuda-se a instalação de equipamentos que pos-

sam funcionar ao ar livre e a céu aberto. E, num futuro bem próximo, estacionará em frente à Estação Ciência um trem-carro-restaurante, aumentando o conforto dos usuários da Estação sem acrescentar riscos à área expositiva do museu.

Os percursos, o itinerário

Embora o percurso básico da exposição seja este que descrevemos, é importante lembrar que a exposição foi concebida para proporcionar diversas leituras, propiciando, também, vários itinerários. Assim, um percurso orientado não se transforma em constrangedora caminhada; um espaço de descoberta não pode, em nenhum momento, transformar-se em violência.

Objetos e representações e seus autores

Desde o início ficou convencionado que uma exposição de ciência, necessariamente séria e verdadeira, nem por isso deve recusar a beleza. Daí a preocupação com o uso de luz, de cores (trabalhou-se a paleta do espectro solar), a criação de uma atmosfera de... encantamento, por que não?! O painel de Maurício Nogueira Lima, sugerido pelos arquitetos, foi prontamente aceito, porque aludirá a um tema sempre presente na Estação Ciência e porque volta à ideia das dimensões e invenções do Humano, realizando-se cromática e dinamicamente numa proposta que é, também, a mesma do caráter das exposições.

Dedicou-se cuidado especial à produção de protótipos: nosso material é todo ele produzido nas nossas universidades, oficinas e laboratórios. A singeleza da exposição não prescindiu de um conúbio entre o científico e o estético. Daí a necessidade de ressaltar a contribuição de Kenji e Mário Festa, em maquetes que elaboraram (a de Kenji, cedida pelo Projeto Museu da Indústria, da então Secretaria da Indústria, Comércio, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, e a do professor Festa reproduzindo uma estação meteorológica); a de Cícero Silva, que desenhou o painel das aves urbanas, dando-lhe a forma de um pássaro; a de Renato Brancatelli e Jean Paolo Pasquatelli, que construíram, a nosso pedido, o globo terrestre, o atlas gigante e o painel sobre a Via Láctea; a de Ivan Negro Isola e Moysés Baumstein, auxiliados por Washington L.

Pasinoto e Zuleica Schincariol, que realizaram a holografia do sistema solar, sugerida pela museóloga Márcia de Oliveira a partir do projeto museológico, em que se imaginou pintura ou projeção sob abóbada escura; a de Laís Dias e Alberto Grimaldi, que idealizaram e realizaram a instalação sobre a estrutura da atmosfera e deram forma às “Cortinas do Tempo” a partir de ideias do projeto original que combinava o uso de transparências móveis, as quais se podiam superpor, com tapeçarias de paisagens urbanas, mais uma hipótese sobre eventual uso de “túnel do tempo”, logo descartada pelos riscos de incidência no “já visto” e estabelecido. Há, ainda, as etiquetas-painéis de Paulo Sophia; as legendas. Tudo foi pensado em função de públicos variados, priorizando o jovem e não se menosprezando as pessoas de menor escolaridade e até mesmo os que não têm hábito de ler (daí o caráter predominantemente icônico das comunicações, reduzindo-se ao estritamente essencial o discurso verbal). As dobraduras que contêm informações sobre as áreas expositivas receberam da equipe de museologia o mesmo carinho e contaram com a colaboração de Laís Dias e Alberto Grimaldi, além de Renato Brancatelli, e, no caso da Parada Butantã ganharam o desenho ágil e inteligente de Elizabeth Zolcsak. As museólogas Márcia de Oliveira e Marília Xavier Cury se somaram e se alternaram nas providências relativas à seleção de cores para os elementos e apoios museográficos e ao acompanhamento da confecção do mobiliário museográfico, além das outras atividades museológicas.

A monitoria

Há de parecer, talvez, estranho num texto sobre uma exposição a referência expressa à Monitoria. Entretanto, os monitores são os estimuladores de um processo de descoberta que deve aflorar livremente no público; eles receberam, mais do que um treinamento, uma preparação. Uma preparação que integra o rico processo educacional, dialógico e dialético, contínuo, solidário e aberto. Um processo que deve ser a filosofia e a estratégia da própria Estação Ciência, um centro dinâmico, que, mesmo modestamente, e dentro de uma escala de América Latina e Brasil, pretende realizar sua parte na recuperação de uma prática em que fomos pioneiros – o trabalho em Museus de Ciência – e no estabelecimento da verdadeira imagem do Museu, que não é nova nem novidadeira, pois remonta a Alexandria: um espaço em que, através da transmissão de conhecimento e do estímulo à reflexão e à crítica, pode-se *criar Ciência*.

Ao mesmo tempo, dentro da compreensão de que o espaço museológico deve, ele próprio, em momentos de abertura como o que estamos, aos poucos, conquistando, ser também um exercício de democracia, a equipe de Museologia deixa registradas suas propostas para as próximas exposições, aguardando a manifestação de seus usuários e amigos. Os temas propostos são: “As regiões brasileiras” (com ênfase nos Ecossistemas, sobretudo os Hídricos) e “As Utopias” (não apenas cotejando o que foi, no passado, utópico em ciência ou tecnologia, mas, sobretudo, levantando o debate sobre a premissa do que “as Utopias se constroem no Presente”.

Recursos humanos

O homem da Renascença tinha um compromisso com o Homem, centro do Universo. Hoje, o Homem continua a ser a medida de todas as coisas, mas seu compromisso é com a Vida, com tudo o que tem Vida. Não incluindo, nestes cálculos, os projetos de restauração e adequação do edifício (Arquitetura) e de viabilização para o uso do Centro de Ciência (projetos museológicos e museográficos) e suas respectivas instalações e administração, verificamos a necessidade dos seguintes recursos:

Despesa mensal	(cruzados)
Pessoal Técnico Permanente (Nível Universitário)	360.000
Pró-labore de consultores de áreas científicas	100.000
Pessoal de apoio administrativo e técnico	200.000
Pessoal de serviços gerais, manutenção e zeladoria	100.000
Total	760.000

Observações:

- 1) Contratações eventuais de serviços técnicos ou manutenção especializada: Cz\$ 200.000.
- 2) Não temos condição, no momento, de orçar gastos de Energia e Água.
- 3) Calculamos (estimativa) que os materiais de consumo administrativo, material de laboratório e outros materiais utilizados na exposição e nas atividades culturais devem atingir perto de 120 mil cruzados.

2. Comunicação na SBPC

Estação Ciência, um projeto comprometido com a vida: O Projeto Museológico

Há alguns anos, o professor Walter Lourenção, lembrando a anatomia e a fisiologia do aparelho respiratório e, especificamente, a necessidade que o homem tem de inspirar e expirar, referiu os atos de falar e de cantar como as atitudes mais antinaturais que o ser humano poderia assumir. E frisou a magnífica contradição de ser o canto coral a forma mais social de manifestação artística, ao mesmo tempo em que é a mais simples, porque nada mais exige senão o uso da voz humana.

Quem ouve o *vocalise* das *Bachianas nº 4*, de Villa-Lobos, ou a série de *Ave Marias* de Camargo Guarnieri, por exemplo, não se lembrará nem por um minuto da “artificialidade” do canto.

Da mesma forma, podemos dizer que o museu constitui a forma mais artificial de preservação e construção da memória social e de sua comunicação. Entretanto, como o cantar da voz humana, poderá ele transmitir tal mensagem de vida, conhecimento e emoção, que nenhum de nós virá jamais a se lembrar da sua “artificialidade” que, afinal, é a de mais um dos inúmeros artefatos do homem.

Dentro dessa visão, é preciso lembrar que a Ciência é, também, um complexo artefato humano e, portanto, integra a rica, profunda e extensa gama das criações culturais. Se a Cultura nada mais é que a vida vivida e experimentada em toda a sua força, a Ciência, enquanto criação cultural, integra essa experiência e essa vivência.

A partir dessa premissa geral e considerando o caso particular brasileiro em que o conhecimento científico constitui condição necessária de emancipação econômica, política e social, como orientar um projeto museológico duplamente comprometido com a Vida e com as necessidades essenciais do nosso povo?

Estação Ciência: o quê?

O Projeto Estação Ciência foi pensado, inicialmente, como um *centro exploratório de ciência, voltado prioritariamente para a juventude*; daí sua designação inicial Centro de Ciência para a Juventude.

Consagrou-se, pois, desde o primeiro momento, a ideia de um Museu de Ciência e não apenas um Museu de História da Ciência, o que equivale a dizer que o espaço expositivo deve proporcionar um diálogo e um convívio com o *fazer científico* e, conseqüentemente, com sua *reflexão crítica*, e não apenas com a história das invenções e das leis científicas. É óbvio que essa postura leva à conseqüente recusa de qualquer “ranço” positivista de visão triunfal do conhecimento científico e conduz à consciência crítica, que exige uma ciência em benefício dos homens e dos seres vivos, resumindo, uma ciência comprometida com a vida.

Deixou-se claro, entretanto, que a comunicação museológica, seja através da exposição, seja através da ação educativa e cultural, poderá servir-se da História da Ciência sempre que esta possa fornecer subsídios à melhor compreensão do fenômeno, lei ou princípio que se pretenda colocar em diálogo com o visitante.

Além disso, essa relação dialógica entre Homem e Objeto (no caso, o Objeto é o próprio Fenômeno Científico), que constitui o cerne do fato e do processo museal e museológico, é essencial à proposta da Estação Ciência, concebida como cenário (no sentido antropológico do termo) para a plena realização desse diálogo alimentador de memória e realimentador do processo de criação científica, ambos essenciais para o país.

E aqui cabe mais uma consideração: que fato científico e que conhecimento científico?

Reconhecendo que não se deve atribuir aos laboratórios das universidades a exclusividade da criação científica, integrar-se-ão às exposições a produção gerada nos estabelecimentos e laboratórios industriais e a resultante da sabedoria popular.

Decorre daí que a exposição não terá “objetos únicos” sacralizados, mas modelos e protótipos, sobretudo criados por cientistas e mestres brasileiros ou atuando no país. A produção industrial feita no país e apre-

sentada na área expositiva “As Invenções do Homem” será interpretada e *lida* através do princípio científico que lhe é subjacente e de que resulta uma aplicação prática em cada produto final, ou processo de fabricação.

Nossa proposta apresenta e, sempre que possível, assimila a “sabedoria popular”, visando à desmistificação da longa, rica e fértil observação e criação do povo, tantas vezes informativa de pesquisas na área do conhecimento científico-acadêmico ou da pesquisa tecnológico-industrial, sobretudo no lineamento e na doação de soluções alternativas, adequadas a estágios diversos de desenvolvimento econômico e social e buscando a superação da dependência externa.

Estação Ciência: por quê? Para quê?

Por que Estação Ciência? Por que em São Paulo?

O Brasil foi pioneiro na implantação de museus científicos, confirmando uma tradição latino-americana cedo estabelecida no continente. Entretanto, essa tradição, que começa desde o primeiro museu brasileiro, vai desaparecendo no tempo e no espaço, a ponto de um número significativo de nossos museus de ciência terem perdido sua força atrativa e de sugestão.

A clara consciência de que os museus são “universidades abertas” e da efetividade da comunicação objetual levou-nos a pensar o museu de ciência como uma possibilidade irrefutável de “Educação para a ciência” e de “Comunicação (e não apenas difusão) do conhecimento científico”.

Vivemos num mundo em que a gratuidade das atitudes estética e científica não mais se justifica, nem *ars gratia artis*, nem *scientia gratia scientiae*; o conhecimento público, o alcance social da ciência, é hoje condição essencial de validade da própria produção científica.

Ora, nós, brasileiros, vivemos ainda a tentativa de superação de entraves à nossa independência econômica, política e cultural, a qual necessariamente passa pela superação da dominação científica e tecnológica. Essa independência está íntima e essencialmente ligada à comunicação do conhecimento científico e tecnológico e da formação de novas, mais numerosas e mais intensas vocações na área. Daí o projeto

museológico estar vinculado, também, a esse compromisso, dentro de uma metodologia clara de pesquisa/conhecimento/ação.

Por que em São Paulo? Pela expressão de sua população jovem e infantil; pela expressão de sua produção industrial, que leva ao aguçamento das condições e, portanto, onde a questão da superação de entraves está mais nítida e frequentemente presente, mas nem sempre suficientemente diagnosticada. Porque um crescimento sem planejamento levou a frequentes quedas na qualidade de vida e, por vezes, ao aviltamento da própria vida.

É preciso mudar o mundo. É preciso respeitar a vida. É preciso realizar um desenvolvimento que se faça em benefício da maioria dos homens e em benefício de todos os seres vivos. Se o Cientista da Renascença, versátil e universal, se preocupava com as dimensões do Homem e com o compromisso da Ciência para com o Homem, o Cientista da atualidade, altamente especializado, mas cômico de sua responsabilidade humana e social, preocupa-se sim com as dimensões do Homem, dimensões que se estendem para lutar em benefício de todas as formas viventes. Essa inquietação e essa atitude têm de estar reveladas em toda a exposição, mas também na ação educativa e cultural a ser desenvolvida pela Estação Ciência.

Além disso, São Paulo tem funcionado como polo irradiador, para todo o país, de atividades e projetos que se multiplicam, por vezes num modismo e num mimetismo que a nós próprios, paulistas, nos assustam.

É, pois, chegado o momento de consciente e responsabilmente lançar um projeto que possa ter internamente, no estado de São Paulo, uma ação de catálise de processos e atividades esparsas, dinamizadora e fortalecedora de ações pioneiras isoladas (sem absolutamente pretender abarcá-las e, sobretudo, açambarcá-las); e fora de São Paulo, servir como um estudo de caso (e não um paradigma, pois os “modelos” quase sempre conduzem aos estereótipos) para ações semelhantes ou aparentadas que se venham a implantar noutros estados brasileiros ou em países ou regiões com características semelhantes.

A Estação Ciência é uma parada obrigatória: induz à reflexão.

A Estação Ciência é um momento, um estágio no processo científico; a viagem é longa e contínua.

Estação Ciência: para quem?

O Projeto inicial de Estação Ciência trazia a definição de um “centro exploratório destinado prioritariamente aos jovens”. Entretanto, desde o início tornou-se patente que o centro não pretendia privilegiar privilegiados e, portanto, não se destinava apenas a escolares, mas à juventude em geral. Como o projeto também considerou a necessidade de se atender àqueles que nem sempre são beneficiários da educação formal, o centro projetado sempre se caracterizou como uma possibilidade de conhecimento aberta a toda a população.

O nome finalmente escolhido, Estação Ciência, serve melhor à proposta de trabalho. Sobretudo porque as estações exigem manutenção; o conhecimento científico exige sua realimentação através de novas pesquisas democraticamente comunicadas; daí que a Estação Ciência tem, também, sua Oficina de Manutenção, expressa na área de pesquisas do CNPq cuja comunicação se impõe.

A Estação Ciência existe, pois, para a comunidade científica, para o estudante, para o jovem, e para a sociedade como um todo. Por ser uma *estação*, não oferece barreiras a quem queira realizar a grande viagem pela *criação científica*, caracterizada como ação do Homem em benefício do Homem e da Vida.

Voltada prioritariamente para os jovens, porque eles constituem, hoje, a larga base da pirâmide demográfica brasileira, a Estação Ciência é um espaço aberto à população.

Mais do que visitantes, esperamos conquistar *usuários*; não há diferenças de sexo, religião, classe social e mesmo idade, embora os jovens sejam muito esperados. E mais: não se exige experiência anterior!

Estação Ciência: como?

A Estação Ciência reflete, também, os sonhos da equipe multiprofissional e interdisciplinar que aí trabalha, a começar pelas expectativas dos museólogos, que pretendem recuperar não apenas a tradição dos museus científicos, em que fomos pioneiros, mas também a atitude alexandrina de um espaço museológico para *exposição-reflexão-criação* do conhecimento científico.

Considerando que os museus devem estar intimamente vinculados à Vida, da qual devem ser *expressão* e não apenas representação ou lembrança, as exposições da Estação Ciência se distribuem pelo espaço físico sem qualquer delimitação de fronteiras do conhecimento: a Vida e a Ciência se desenvolvem em processos interativos e interligados, embora seu estudo permita verticais de aprofundamento e análise. A Ciência contemporânea tem se preocupado com a interdisciplinaridade, a dialética e o diálogo como método de trabalho e ação. Por que abandoná-las na configuração do texto museológico expositivo?

É óbvio que essa atitude não se esgota na exposição, mas transita por toda a ação educativa e cultural exigida pelo museu, seja nas visitas guiadas, nas palestras e conferências, nos seminários e debates, nas projeções de vídeo e cinema, nas excursões aos centros de produção científica, no estímulo à visita a outros museus e centros de ciência, nas atividades a serem desenvolvidas dentro e fora de seus muros... E, sobretudo, através da posição assumida pelos seus monitores: mais do que mediadores, mais do que meros tradutores de um texto objetual-científico pretensamente “fora do alcance das massas”, serão os pesquisadores-estimuladores de uma ação de descoberta, reflexão e ação... Consequente e coerente com as conquistas democráticas pelas quais lutamos e continuamos a lutar.

Está superada a fase do *museu reflexo da sociedade*; inicia-se e impõe-se a fase do *museu-processo* e do *museu agente modificador da realidade social*.

A Estação Ciência será esse momento de consciência crítica e de criação. Boa viagem!

O tema: *O Homem, o Planeta e a Vida*

Razões da escolha:

Científica: tema abrangente, que permite aprofundamentos em exposições subsequentes;

Metodológica: a abrangência do tema permitiu uma maior interação entre os museólogos e os cientistas das áreas do conhecimento básico, criando condições para um processo contínuo de trabalho interativo na Estação Ciência;

Política: o tema é de atualidade universal, permitindo ao serviço educativo do museu um amplo trabalho de CONSCIÊNCIA ECOLÓGICA, dando seguimento a uma política, iniciada na SBPC e hoje desenvolvida por vários organismos oficiais e particulares.

A exposição – duas características principais:

- 1) A exposição é um “texto” contínuo, sem divisões fracionadas justificadas pela divisão ou especialização dos conhecimentos. A ciência e a vida se processam num *continuum*, sem divisões arbitrárias, por isso, embora facilmente identificáveis, os ramos do conhecimento científico *não dividem* as áreas expositivas, mas antes as unem de forma *interativa*. Embora haja subtemas específicos, fica patente a interdisciplinaridade.
- 2) A área do conhecimento científico-acadêmico juntou-se à produção científica dos laboratórios e oficinas industriais, deixando claro que a produção científica não se faz exclusivamente no *campus*.
A produção industrial exposta, entretanto, fornece uma leitura dos princípios e das leis científicas subjacentes à elaboração dos produtos finais (expostos); não se trata, pois, de fazer uma “feira industrial”, mas de evidenciar a *ciência informativa da produção industrial*.
Na segunda exposição, tentar-se-á unir a estas duas expressões do conhecimento científico – a *acadêmica* e a *industrial* – uma terceira, resultante da “sabedoria popular”, tantas vezes mencionada no discurso político... e tão deslembada na prática.

Subtemas das áreas expositivas, ramos de conhecimento e elementos expositivos:

0) Introdução ao Tema e Definição da Estação Ciência.

1) O Planeta

Área: Geografia (pequena incursão em Astronomia)

Holografia do Sistema Solar

Painel sobre a Via Láctea

Grande globo terrestre “Atlas”

Painel sobre “As dimensões do Homem”

- 2) O Homem e os mistérios do Cosmos
Área: Física
Onda estacionária / Flutuador eletromagnético / Espectroscópio / Demônio de Dalton / Figuras de Lissajous, paradoxos mecânicos, Espelhos óticos, Efeito doppler, Roldanas e Mola slink, Anel saltante, Chispa trepadeira e equipamentos de energia elétrica: Bobina de Tesla etc.
- 3) O Homem e os mistérios do Tempo
Área: Metalurgia interligada à Física
Estação meteorológica (externa); Maquete sobre formação de nuvem e de frente fria. Equipamentos diversos (cerca de 30) e seu uso.
- 4) A Cidade, artefato do Homem
Área: História (caminhando para Urbanismo e Antropologia)
Utiliza recursos de Geografia e da área anterior “Cortina do Tempo”, e maquete de centro urbano; Aerofotogrametria da cidade, maquete de estação de tratamento de água.
- 5) Os pássaros voltam à Cidade
Área: Biologia / Ecologia
Painéis móveis, gravações sonoras de cantos de pássaros; *display* com painéis e som de cantos de pássaros.
- 6) As invenções do Homem: a Matemática
Área: Matemática Informática, Política de Informática
 - 6.1) As invenções do Homem: a produção industrial – tecnologia, uma aplicação da ciência
Aqui se integram as várias áreas industriais: fibras óticas, antenas, foguetes, motores de explosão, automóvel transparente, tratamento e distribuição de água e de energia; alimentação; higiene etc.
- 7) Praça Ecológica e a Vida no Planeta: questionar o futuro
Área: Ecologia / Biologia / Herpetologia
Espécimes vivos em terrários: animais peçonhentos
Projeção de diapositivos
- 8) Área de Sensibilização Infantil (idade equivalente à pré-escola)

Notas:

- a) o Show de Química se enquadra entre as “Invenções do Homem” e “O homem e os mistérios do Cosmos”, e fornece subsídios para outras áreas.
- b) A exposição terá, entre outros, os seguintes apoios: Conferências, fóruns e seminários, debates, vídeo, cinema, teatro, dança e música, apresentações e representações de cultura popular (que possam ensejar leituras e discussões de caráter científico).
- c) Nenhuma exposição da Estação Ciência tem a pretensão de ser abrangente e total.
- d) Cada exposição (início de 6 em 6 meses, depois de 4 em 4 meses) revelará um tema, ou alguns ângulos do conhecimento científico.

4.4 Projeto: Museologia & Documentação/Informação¹

Waldisa Rússio Camargo Guarnieri

1986

Programa Memória Cultural para o Computador Brasileiro e Computador Brasileiro para a Memória Nacional

- Museologia e Comunicação/Informação
- Uma proposta de trabalho interdisciplinar através da cooperação Indústria/Instituto de Ensino e Pesquisa e Serviços
- Scopus + Instituto de Museologia de São Paulo

Nenhum museólogo pode afirmar que a química dos álcoois tenha matado o gosto do bom vinho ou que a química culinária tenha assassinado a gastronomia! Toda ciência é análise, toda ciência se refere ao universal; contar o número de pulsações de um enamorado não é avaliar o valor de seus sentimentos, mas essa informação é uma contribuição indispensável ao estudo do comportamento humano. Da mesma forma, as necessidades de classificação e análise dos objetos de museu se relacionam implacavelmente com o emprego dos computadores. A informação é hoje o problema essencial que se coloca a todos os museus.
Vadime Elisseeff²

A informática aplicada ao museu se refere a e engrandece essencialmente as ciências humanas e sociais, o que, sob um duplo aspecto, complica o problema de automatização da pesquisa documental, se pensarmos em ciências naturais ou aplicadas. De um lado, é difícil dar uma descrição formalizada de bens históricos e culturais, de obras de arte e de tudo o que se exprime na linguagem das ciências, dentre os quais ressaltam os objetos expostos nos museus (história, arqueologia, etnografia, história da arte); de outro lado, o pessoal de museus raramente está preparado, em razão de sua formação profissional, para o emprego da informática; é preciso então prever, para esse pessoal, uma formação especial.

Jacob A. Sher³

- 1 Projeto elaborado no âmbito do Instituto de Museologia de São Paulo/Fesp, em 1986. Acervo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).
- 2 Técnico da Unesco. Autor dos “escalogramas privilegiados” na tipologia e análise hierárquica de conjuntos de objetos. “Musées et Ordinateurs”. *Museum*, Paris: Unesco, v.XXIII, n.1, 1970/1971 (tradução nossa, grifos nossos).
- 3 Chefe da Seção de Informação do Museu do Hermitage, Leningrado. In: *Museum*, Paris: Unesco, v.XXX, n.3/4, 1978 (tradução nossa, grifos nossos).

É indispensável para o nosso desenvolvimento a capacitação tecnológica própria no setor de informática, voltada para nossas necessidades, integrada ao nosso mercado, adaptada às nossas características. Essa tarefa exige o esforço conjugado de toda a sociedade e especialmente da comunidade científica, das empresas nacionais e dos órgãos de governo.

Franco Montoro ⁴

Museologia & Comunicação/Informação

1. Antecedentes

1. Desde a criação de nossos Cursos de Museologia em 1978 (hoje: Instituto de Museologia de São Paulo), temos procurado dar ênfase à Documentação Museológica.
 - 1.1 Isto ficou patente quando, ainda em 1978, introduzimos, entre as disciplinas, a *fotografia como Documentação* e insistimos na existência de *Inventários Fotográficos* em todos os museus.
 - 1.1.1 A absorção dos profissionais que formamos pelo mercado de trabalho fez com que hoje se torne quase risível a preocupação que mantínhamos em 1978, em face da inexistência de simples inventários e fichários museológicos, que dizer-se então, àquela época, dos levantamentos fotográficos?
 - 1.2 Ficou ainda demonstrada nossa preocupação quando, a partir de 1981, passamos a definir os módulos de Especialização em I e II, respectivamente como *Curadoria* e *Conservação* Museológicas. Por paradoxal que seja, a nenhum módulo designamos *Documentação* porque esta permanece subjacente a toda a atividade museológica, seja na Curadoria, seja na Conservação, seja na área educativa e de planejamento museal e, portanto, nos segmentos onde mais rica se apresenta a Dialética Museológica.
 - 1.2.1 Não há Curadoria, nem Conservação, nem Ação Educativa, de Comunicação ou Planejamento Museal que possam prescindir da Documentação.

⁴ Governador do Estado de São Paulo, "Declaração de São Paulo sobre a Política Nacional de Informática", in: *A Batalha da Informática*. São Paulo: SICCT, 1984.

- 1.3 Também usamos de um recurso metodológico, ao fazer da “Identificação e Conhecimento do Objeto”, segmento da Documentação Museológica, um setor importante dentro da Museologia, pois através dele, de maneira científica e não meramente descritiva, estudamos as principais categorias de objetos. Ao invés de fastidiosas, repetitivas e em geral pouco esclarecedoras aulas sobre cerâmica, tecelagem, indumentária, ourivesaria, imaginária etc., passamos a estudá-las principalmente através dos processos de identificação e classificação, sem esquecer um elenco de informações pertinente a cada categoria.
- 1.4 O curso realizou, constantemente, uma reflexão sobre a nossa realidade e chegou a elaborar já no período 1978/1980 alguns princípios básicos de normalização para:
- circuito de exposição
 - diagramação de exposição
 - documentação para comunicação ao público, incluindo: etiquetagem, catálogo descritivo-sumário e catálogo científico
 - técnica de descrição de objeto (incluindo normalização de linguagem).
- 1.4.1 Para chegar a esses resultados, foram muito importantes as contribuições trazidas nos números especiais de *Museum/Unesco* de 1970/1971 e 1978 (respectivamente: v.XXIII, n.1, e v.XXX, n.3/4), referentes a Museus e Computadores.
- 1.4.1.1 *Na realidade, sequer podíamos, em 1978, pensar em uso de computador para os museus brasileiros, seja porque, à época, sequer se falava nos pequenos e nos microcomputadores, seja porque a própria montagem de sistemas e a recuperação de informação passavam pela “filtragem” da “sofisticação alienígena”. Além disso – e este é um caso em que “o mal foi para o bem” –, havia ainda uma séria reação das pessoas que trabalhavam em museu com relação à máquina cibernética.*
- 1.4.2 Uma exceção deve ser mencionada: a bibliotecária Alice Camargo Guarnieri, antes de 1978, em seminário realizado no Museu da Casa Brasileira, a convite da Diretora do Serviço Técnico (que, depois, veio a criar e coordenar o Curso de Museologia), *alertava os museólogos para a necessidade de se prepararem equipes interdisciplinares para utilizarem os benefícios da informática nos museus brasileiros.*

- 1.4.3 Entretanto, já em 1978, sobretudo as informações obtidas sobre o trabalho realizado no Museu de Artes e Tradições Populares de Paris, onde um sistema começou a funcionar em 1970, serviram para nos auxiliar na tentativa de construção de uma normalização documental que o estado de São Paulo não possuía, conforme ficou provado através da análise do Grupo Técnico de Museus, em 1976, na então Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia (sob coordenação da futura criadora e coordenadora dos Cursos de Museologia).
 - 1.4.4 Em 1982, o arquiteto Sérgio Souza Barros, que apresentara junto à Escola Pós-graduada de Ciências Sociais a primeira tese sobre Cibernética e que no Curso de Museologia ministrava aulas de Cultura Brasileira, levantou a problemática da Documentação Científica e da Informação em Museu, defendendo o uso do microcomputador nacional.
- 1.5 A partir dessa data, a preocupação, dentro do Curso, só fez crescer.
- Alguns fatos paralelos, entretanto, colaboraram para isso, e é bom recordá-los.
- 1.5.1 Em 1980, a coordenadora do Curso apresenta, em sua tese de doutoramento (*Um museu de indústria para São Paulo – EPG/Fesp*, 10 nov. 1980), a proposta de *Banco de Dados de Memória Industrial*, como um arquivo de multimeios.
 - 1.5.2 Lógico que, não só pela influência do(a) professor(a), mas sobretudo pela oportunidade da proposta, inúmeros foram os projetos e proposições de alunos e ex-alunos do Curso a partir daí.
 - 1.5.3 Nos anos 1981/1982, Maria Pierina Ferreira de Camargo, auxiliar de ensino que, no Curso de Museologia, se ocupava da Documentação, sobretudo da Documentação Artística, trabalhou junto ao Projeto Portinari. Este, coordenado pelo matemático João Cândido Portinari, filho do pintor, foi o primeiro projeto brasileiro a usar computador num trabalho de Documentação/Informação.
 - 1.5.4 Em 1982, Wânia Tolovi, Liliana Di Bello Napolitano e Maria Inês Coutinho (esta, mais loucamente) trabalharam, em São Paulo, no projeto Memória da Farmácia (Liliana e

Wânia já trabalhavam no Museu Drogasil). As três eram alunas do Curso de Museologia.

- 1.5.5 Entretanto, desde 1980, solicitou-se à então *formanda* Serafina Borges do Amaral, considerando sobretudo sua bagagem cultural e seu conhecimento de Linguística, que se interessasse em um projeto de *construção e normalização de um vocabulário específico para a descrição de objetos museais*. Desde 1981, a professora Serafina Borges do Amaral (primeira mestra em Ciências, área de concentração Museologia, formada pelo Curso de Museologia Fesp) se ocupa da área de *Conhecimento e Identificação de Objeto Museal*, tendo levado mais além seus estudos nos setores de Fiação e Tecelagem, Tapetes e Tapeçaria, Indumentária (sobretudo a *civil*, muito pouco estudada entre nós) e Ourivesaria (com especial ênfase, a Portuguesa e a Brasileira).
- 1.5.6 A partir de 1983, a própria coordenadora do Curso viu-se também diretamente envolvida na questão, ao ser convidada a representar *os povos que falam o Português do Ultramar* no Grupo Internacional do Dictionarium Museologicum que organiza, para o ICOM/Unesco, um vocabulário poliglota de terminologia museológica e prepara, com a portuguesa Dra. Maria Teresa Gomes Ferreira (Diretora do Museu Calouste Gulbenkian, em Lisboa, Portugal), um *Dicionário de Terminologia Científico-Museológica* (em Português).

2. Hoje

2. Vivemos um mundo de comunicações. Vivemos, também, cada vez mais um universo cibernético. Entretanto, enquanto microcomputadores são anunciados para armazenar e restituir informações como as contas domésticas a pagar, datas de vacinação das crianças e dos cães da casa, receitas de doces e salgados, nós, nos museus, continuamos apenas a sonhar com o uso mágico do computador. Nossa realidade de museus médios e pequenos exclui a Informática num país e num estado em que se deflagrou e ainda se bate uma batalha em defesa da tecnologia nacional.

Onde convergem os caminhos da nova Museologia e da Informática?
Onde se encontram esses dois veios de contribuição brasileira
à Ciência em sua universalidade?

- 2.1 Já não podemos continuar formando profissionais de museu, impermeáveis às conquistas da Técnica sobretudo quando elas se fazem no nosso território, gerando instrumentos adequados ao estágio de nosso desenvolvimento que, ao mesmo tempo, viabilizam um mais rápido crescimento qualitativo de nossas Técnica, Ciência e Economia.
- 2.2 O museu contemporâneo tem de, forçosamente, enriquecer seu acervo de memória para restituí-lo à comunidade (de que provêm os testemunhos abrigados nos museus) em termos de informação e consciência.
- 2.3 Se, por outro lado, “cabe à indústria nacional investir em tecnologia...”⁵
também “cabe à universidade desenvolver os profissionais, técnicos e especialistas que se engajarão no processo”.⁶
 - 2.3.1 Portanto, parece-nos inteligente e útil, mais do que a experimentação em um único projeto específico eventualmente ligado a um único museu ou a alguns museus, a sustentação de um projeto que associe a Indústria a um Instituto de Formação Profissional, de Pesquisa e Serviços. Os resultados são evidentes.
- 2.4 O Instituto de Museologia de São Paulo/Fesp continua a ministrar cursos de formação em nível de pós-graduação.
 - 2.4.1 Além de estudantes de São Paulo e de outros estados, temos sido procurados também por latino-americanos e até mesmo europeus (cf. cartas de solicitação de matrículas e bolsas de estudo em anexo: Equador, Colômbia, México e Noruega).⁷

5 Cláusula 4 do Capítulo “V – A Universidade, a Indústria e o Estado” do “Posicionamento sobre a Questão da Informática”, documento elaborado com a colaboração da Comissão de Automação do Conselho Estadual de Política Industrial, Comercial e Agroindustrial, do SICCT, em *A Batalha da Informática* (SICCT, 1984).

6 Cláusula 1 do Capítulo “V – A Universidade, a Indústria e o Estado” do “Posicionamento sobre a Questão da Informática”, documento elaborado com a colaboração da Comissão de Automação do Conselho Estadual de Política Industrial, Comercial e Agroindustrial, do SICCT, em *A Batalha da Informática* (SICCT, 1984).

7 Essas cartas não constam em anexos do original. (N.E.)

- 2.4.2 O IMSP/Fesp está, também, implementando cursos de curta duração e de aperfeiçoamento e reciclagem profissional. E, em face do interesse demonstrado, pensa em realizar cursos intensivos que interessem a países da América Latina, podendo, para isso, contar inclusive com o apoio da OEA e do PRLA/Unesco, além de projetos integrados com universidades da Venezuela, do Peru e do México, com as quais vem estreitando contatos.
- 2.4.3 Isto sem falar, é claro, nas possibilidades de acordos com universidades e instituições do próprio país (entre elas, de Goiás, Minas Gerais, Pará etc.).
- 2.5 Para o momento, o Instituto de Museologia pretende implementar, como projeto básico, “A Normalização para Conhecimento e Identificação de Objetos”, com vistas a possibilitar um *Inventário Sistemático de Objetos de Museus e de Bens Culturais*.
- 2.6 Além desse projeto, julgamos prioritários, também implantar:
- 1) Terminologia Científico-Museológica;
 - 2) Núcleo de Referência de Literatura e Bibliografia Museológica;
 - 3) Núcleo de Referência sobre Exposições em São Paulo
- 2.7 O Projeto para a Normalização com vistas ao Conhecimento e à Identificação de Objetos para o estabelecimento de “Sistemas de Inventário para Museus e Bens Culturais” é, a nosso ver, aquele que melhores oportunidades oferece para a *formação de pessoal agente-multiplicador*. A formação e a reciclagem de pessoal habilitado hão de levar o uso generalizado do micro-computador aos museus médios e pequenos (que constituem o panorama da realidade museal brasileira, sul-americana e ibero-americana) e, conseqüentemente, ao estabelecimento de sistemas científicos de documentação/informação.
- 2.8 Se, para a Informática, “A Tecnologia de Informática é o conjunto de conhecimentos e habilidades que permite a uma nação conceber, produzir e utilizar os sistemas e processos na área de Informática” (Posicionamento..., II, 3); e “Para o Brasil, o domínio da Tecnologia de Informática é, então, condição necessária para que ele possa seguir os seus próprios caminhos, engajando-se em processo de desenvolvi-

mento no qual as necessidades da nação tornam-se as prioridades centrais” (Posicionamento..., II, 5);
e “Tecnologia é, portanto, poder, porque sem ela uma nação não terá soberania para se desenvolver, ficando atrelada, como satélite de nações mais desenvolvidas” (Posicionamento..., II, 6), conceitos com os quais concordamos inteiramente, queremos também endossar quanto se disse a respeito de que
“Tecnologia é conhecimento, e como tal, deve-se desenvolver na prática, no exercício. É falacioso o conceito de que tecnologia se compra” (Posicionamento..., III, 1);
“... sendo conhecimento, com características especiais, é cultura. E como tal, qualquer processo de desenvolvimento tecnológico é um processo cultural. Cultura não se compra, nem se transfere” (Posicionamento, III, 7).

- 2.9 Queremos ponderar que a Cultura é viva e dinâmica; ela se realiza no cotidiano do Homem. Mas para constituir-se raiz informativa e parte do conhecimento, ela tem de integrar a consciência do homem. Uma consciência que se alimenta da memória do passado (inclusive o passado recente), que necessita dos registros do presente para agir e continuar seu processo construtivo e renovador.
- 2.10 Grande parte da memória nacional está confinada (e não “preservada”) nos nossos museus. Pretende-se, agora, reapropriar esses bens, integrando-os como registro e vivência ao patrimônio cultural, que há de fornecer as matrizes de nossa identidade e os elementos de nossa consciência.
- 2.10.1 É urgente a formação de profissionais capazes e conscientes de sua tarefa.
Não basta portanto, o domínio da técnica produtiva, a reserva de mercado, é preciso que o mercado interno, “principal fator para o desenvolvimento da tecnologia” (Posicionamento..., IV, 3), esteja em condições de absorvê-la, de crescer e expandir, de exigir mais e de dinamicamente contribuir para a estratégia de crescimento.
- 2.11 “Memória Cultural para o Computador Brasileiro e Computador Brasileiro para a Memória Nacional” é pois, o amplo programa que nos propomos a realizar, começando pela “Normalização/Inventário”, Projeto nº 1.

- Projeto 1: Normalização para Conhecimento e Identificação de Objetos/Inventário Sistemático para Museus e Bens Culturais
Coordenadora IMSP: Serafina Borges do Amaral
Coordenador Scopus: a definir
- Projeto 2: Núcleo de Referência/Exposições em São Paulo
Coordenadora IMSP: Maria Pierina Camargo / Márcia Ribeiro de Oliveira
Coordenador Scopus: a definir
- Projeto 3: Núcleo de Referência de Literatura, Bibliografia e Iconografia Museológica
Coordenador IMSP: Setor Literatura
Coordenadora Setor Iconografia: Márcia Ribeiro de Oliveira
Coordenador Scopus: a definir
- Projeto 4: Terminologia Científico-Museológica
Coordenadora IMSP: Waldisa Rússio Camargo Guarnieri
Coordenador Scopus: a definir



ICOM-BR

Conselho Internacional de Museus - Brasil

Presidente do Conselho de Administração

Carlos Roberto Ferreira Brandão

Vice-Presidente do Conselho de Administração

Maurício Cândido da Silva

Membro Titular do Conselho de Administração

Denise Grinspum

Diretora Administrativa

Maria Ignez Mantovani Franco

Diretora

Adriana Mortara Almeida



GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

Governador do Estado

Alberto Goldman

Secretário de Estado da Cultura

Andrea Matarazzo

Secretária-Adjunta

Fernanda Falbo Bandeira de Mello

Chefe de Gabinete

Sergio Tiezzi

Coordenadora da Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico

Claudinéli Moreira Ramos

Conselho de Orientação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo

Ana Maria Belluzzo

Carlos Alberto Cerqueira Lemos

Marilucia Botallo

Paulo Portella Filho

Regina Silveira

Ruth Sprung Tarasantchi

ASSOCIAÇÃO PINACOTECA ARTE E CULTURA - APAC Organização Social de Cultura

Conselho de Administração

Presidente

Marcelo Secaf

Vice-Presidente

Celso Lafer

Conselheiros

Carlos Wendel de Magalhães

Denise Aguiar Alvarez

Fernando Teixeira Mendes Filho

Horácio Bernardes Neto

José Olympio Pereira

Julio Landmann

Luciene de Jesus Souza

Maria Anna Olga Luiza Bonomi

Maria Luisa de Souza Aranha Melaragno

Nilo Marcos Mingroni Cecco

Diretor Executivo

Marcelo Mattos Araujo

Diretor Financeiro

Miguel Gutierrez

© 2009 by ICOM-Brasil
icom.bra@gmail.com
www.icom.org.br

Volume 1 - 1ª Edição

Coordenação editorial: Maria Cristina Oliveira Bruno

Colaboradores: Marcelo Mattos Araujo

Maria Inês Lopes Coutinho

Apoio à pesquisa e Organização editorial:

Caroline Grassi Franco de Menezes

Francisca Áida Figols

Kátia Regina Felipini Neves

Natália Sarkis

Projeto gráfico e capa: Claudio Filus

Revisão e padronização: Armando Olivetti

Fontes utilizadas: Book Antiqua

Papel miolo: Reciclato 150 gr/m²

Papel capa: Duo design 350 gr/m²

Impressão e acabamento: Pancrom Indústria Gráfica

São Paulo, dezembro de 2010

Waldisa Rússio Camargo Guarneri : textos e contextos de uma trajetória profissional / organização Maria Cristina Oliveira Bruno ; colaboração Maria Inês Lopes Coutinho, Marcelo Mattos Araujo. - São Paulo : Pinacoteca do Estado : Secretaria de Estado da Cultura : Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010.

2 v. ISBN 978-85-99117-59-0

1. Guarneri, Waldisa Rússio Camargo 2. Museologia – Brasil I. Bruno, Maria Cristina Oliveira II. Coutinho, Maria Inês Lopes III. Araujo, Marcelo Mattos.

060

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS

É proibida a reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio. A violação dos direitos de autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Impresso no Brasil/Printed in Brazil

ISBN 978-85-99117-58-3



INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS
CONSEIL INTERNATIONAL DES MUSEES
CONSEJO INTERNACIONAL DE MUSEOS
Comitê Brasileiro

