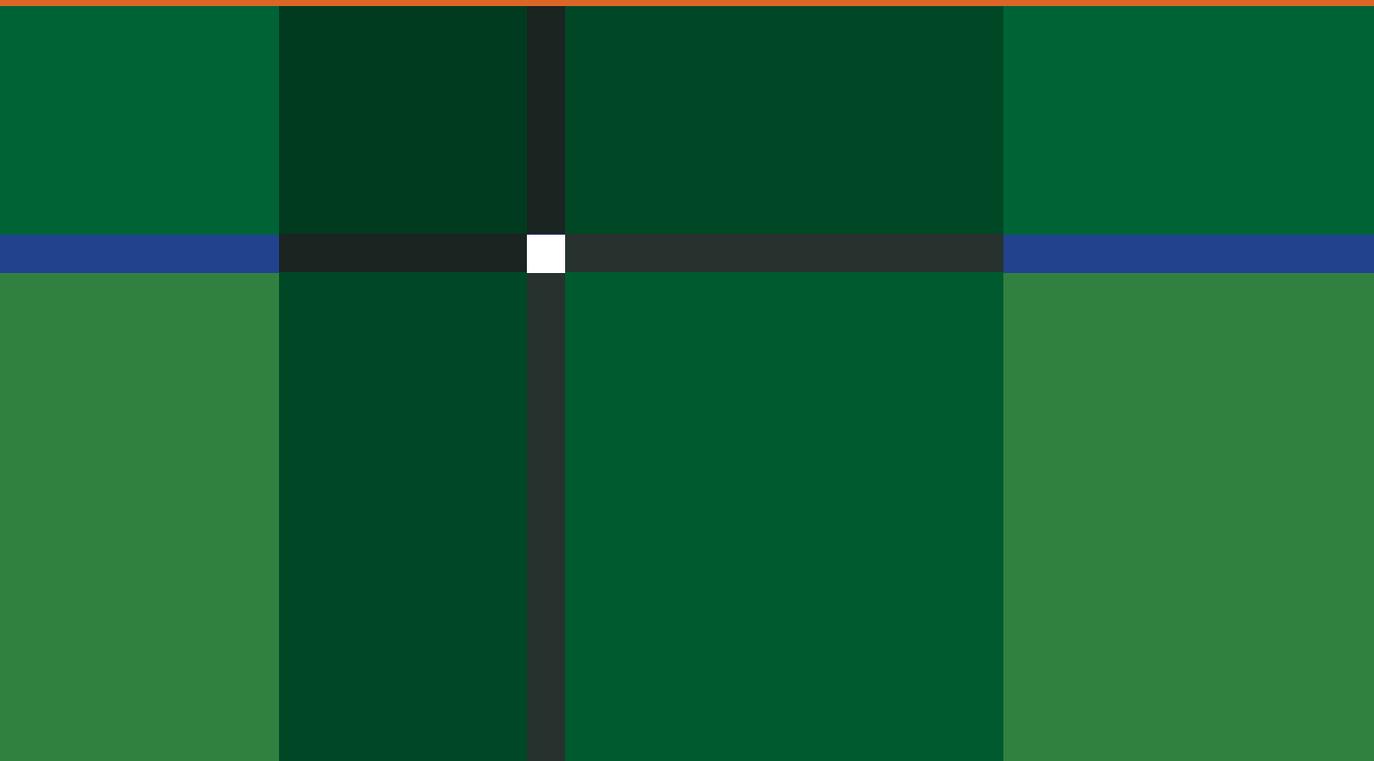


Governo de São Paulo  
Secretaria de Estado da Cultura



COLEÇÃO  
**MUSEU  
ABERTO**

# **MUSEUS:** O QUE SÃO, PARA QUE SERVEM?

Organização  
SISEM-SP – Sistema Estadual de Museus de São Paulo

A Coleção Museu Aberto tem como objetivo colaborar com a divulgação e discussão de estudos, experiências e reflexões produzidas na prática museológica e no campo acadêmico-científico. As publicações trabalham em torno dos três grandes eixos de ação museológica – preservação, comunicação e pesquisa – buscando enfatizar aspectos da realidade paulista.

Com esse foco, a Coleção assume uma postura pluralista e interdisciplinar, aberta a diversas categorias de publicação: artigos, notas de pesquisa, informe sobre fontes e acervos, pesquisas acadêmicas, dissertações e teses, além de relatos de experiências, dossiês e entrevistas.

A Coleção Museu Aberto tem a assinatura de um Comitê Editorial composto por representantes da Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo (UPPM) e de diferentes Museus do Estado. Os artigos publicados não expressam necessariamente as posições da Coleção nem dos integrantes do Comitê Editorial ou da UPPM. Os autores são responsáveis, individualmente, por suas opiniões.

#### **Conselho editorial**



# **MUSEUS:**

**O QUE SÃO, PARA QUE SERVEM?**



# **MUSEUS:** **O QUE SÃO, PARA QUE SERVEM?**

Organização  
SISEM-SP - Sistema Estadual de Museus de São Paulo

1a. edição, Brodowski, 2011

COLEÇÃO **MUSEU ABERTO**

**Museus:** o que são, para que servem? Sistema Estadual de Museus –  
SISEM SP (Organizador)

Brodowski (S.P) : ACAM Portinari ; Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo.  
São Paulo, 2011. (Coleção Museu Aberto)

131 p. : IL.

Texto em Português.

ISBN 978-85-63566-09-6

1. Associação Cultural de Amigos do Museu Casa de Portinari. 2.  
Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. 3. Museus, Museologia,  
Organização. I. Título. II. Série.

CDU: 069.6

CDD: 069. 09

# Apresentação

*Uma das principais missões da Secretaria de Estado da Cultura é desenvolver políticas públicas que contribuam para a preservação e a divulgação do patrimônio cultural de São Paulo. A Coleção Museu Aberto, realizada pela Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico (UPPM), é uma das ações que buscam esse objetivo. Com ênfase na realidade paulista, especialistas tratam de questões de preservação, documentação, pesquisa, educação, comunicação e gestão de museus.*

*A iniciativa faz parte das atividades do Sistema Estadual de Museus de São Paulo (SISEM-SP), programa da Secretaria que atende cerca de quatrocentos museus do estado, desenvolvendo publicações, itinerância de exposições, oficinas de capacitação, assessorias técnicas e outras atividades que colaboram para a articulação e o fortalecimento da área museológica.*

*A Secretaria também mantém 22 museus no estado, investindo por ano mais de 84 milhões de reais em estrutura, acervo e exposições. O resultado é o sucesso dessas instituições que, em 2010, receberam mais de dois milhões de visitas.*

*A Coleção Museu Aberto é mais uma ação importante, ao contribuir para o debate acadêmico, para a capacitação de profissionais e para o intercâmbio de experiências entre os que se dedicam aos museus paulistas e brasileiros.*

*Meus agradecimentos a toda a equipe da UPPM pelo trabalho e ao governador Geraldo Alckmin, pelo apoio que nos tem dado em todas as áreas da Cultura.*

**Andrea Matarazzo**

Secretário de Cultura do Estado



# Apresentação

*A Coleção Museu Aberto é uma iniciativa da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo e do Sistema Estadual de Museus de São Paulo (SISEM-SP) que objetiva integrar-se ao esforço da área museológica paulista e brasileira para divulgação e ampliação dos debates acerca dos principais temas e questões que afetam esses importantes centros de preservação e difusão do patrimônio cultural.*

*Este segundo número da Coleção reúne uma coletânea de artigos de diversos convidados que atuam na área museológica e também de diretores de alguns museus da Secretaria de Estado da Cultura. Esses artigos são uma reflexão pessoal, baseada na experiência e em pontos de vista de cada autor e buscam discutir o papel dos museus na sociedade contemporânea, seus principais desafios e perspectivas.*

*O debate museológico no Brasil e no exterior tem se intensificado extraordinariamente, acompanhando a proeminência e grande afluência de público que muitos museus têm alcançado. Nesse contexto, é relevante voltarmos à questão: "Museus, o que são?". Como os leitores poderão verificar nas páginas seguintes, as respostas trazem uma multiplicidade de visões e referências que compõem um excelente roteiro sobre as discussões museológicas hoje.*

*Agradecemos a cada um dos treze autores que, prontamente, atenderam ao nosso convite. Com certeza as reflexões e as diversas experiências profissionais de Ana Mae Barbosa, Ana Silvia Bloise, Angelica Fabbri, Antonio Carlos de Moraes Sar-*

*tini, Carlos Roberto Brandão, Cristina Freire, Emanuel Araujo, Giancarlo Latorraca, Luiz Marcos Suplicy Hafers, Marcelo Mattos Araujo, Maria Cristina Oliveira Bruno, Maria Isabel Landim e Marília Xavier Cury contribuirão para o intercâmbio de ideias e experiências relativas ao contexto museológico paulista e brasileiro.*

**Claudinéli Moreira Ramos**

Coordenadora da Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico  
Secretaria de Estado da Cultura



# Sumário

13

**Entre o invisível e o visível**

*Renata Motta*

17

capítulo I

**MUSEUS EM TRANSIÇÃO**

*Marília Xavier Cury*

17

**Museus: o que são e para que servem?**

22

**Vivendo a transição**

27

**Considerações finais**

29

capítulo II

**OS MUSEUS SERVEM PARA TRANSGREDIR: UM PONTO DE VISTA SOBRE A MUSEOLOGIA PAULISTA**

*Maria Cristina Oliveira Bruno*

29

**Apresentação**

30

**Museus e rupturas: demolições e reinvenções de paradigmas**

36

**As transgressões identificadas na Museologia paulista**

39

**Considerações finais**

43	capítulo III	<b>O DESAFIO DA GESTÃO DOS PEQUENOS MUSEUS</b>	<i>Ana Silvia Bloise</i>	49	capítulo IV	<b>MUSEUS: O QUE SÃO, PARA QUE SERVEM</b>	<i>Angelica Fabbri</i>	69	capítulo VI	<b>DOS MUSEUS E DAS EXPOSIÇÕES: POR UMA BREVE ARQUEOLOGIA DO OLHAR</b>	<i>Cristina Freire</i>	93	capítulo IX	<b>MUSEUS: O QUE SÃO E PARA QUE SERVEM?</b>	<i>Carlos Roberto Brandão e Maria Isabel Landim</i>
45		<b>O museu e os seus públicos</b>		49		<b>Introdução</b>		79	capítulo VII	<b>ANOTAÇÕES PARA UM MUSEU DE ARQUITETURA E DESIGN BRASILEIRO</b>	<i>Giancarlo Latorraca</i>	105	capítulo X	<b>MUSEUS ONTEM E HOJE</b>	<i>Ana Mae Barbosa</i>
46		<b>Por uma política de quotas para os pequenos museus</b>		50		<b>Museus hoje: um panorama geral</b>		80		<b>Abordagem de identidade local</b>		121	capítulo XI	<b>SIM, MUSEUS</b>	<i>Luiz Marcos Suplicy Hafers</i>
46		<b>Pelo acesso a educação em Museologia</b>		53		<b>Algumas considerações sobre os museus estaduais do interior</b>		82		<b>Ideia para acervo e extroversão</b>		123	capítulo XII	<b>MUSEU EXPLICA MUSEU!</b>	<i>Antonio Carlos de Moraes Sartini</i>
47		<b>Pelo museu necessário</b>		55		<b>Um novo modelo de gestão: perspectivas e desafios</b>		83		<b>Compromisso educacional</b>					
				61	capítulo V	<b>MUSEUS DE ARTE NO PRESENTE: A QUE SERVIMOS?</b>	<i>Marcelo Mattos Araujo</i>	87	capítulo VIII	<b>MUSEU AFRO BRASIL: UM CONCEITO EM PERSPECTIVA</b>	<i>Emanoel Araujo</i>				



## Entre o invisível e o visível

*O conjunto de textos reunidos nesta publicação transcende uma apresentação. Treze profissionais com atuação referencial no campo museológico brasileiro elaboraram respostas à pergunta do Comitê Editorial da Coleção *Museus Abertos*: "Museus: o que são, para que servem?". Certamente, mais do que uma questão, o Comitê lançou uma instigante provocação, explicitando o caráter complexo e multifacetado das instituições museológicas.*

*Nas últimas décadas, configurou-se uma bibliografia referencial que trata do fenômeno museológico. Essas referências são indicadas e elaboradas nos diferentes textos, possibilitando um guia de estudos atualizado para os interessados. As diversas abordagens, perspectivas e conceituações apresentadas reafirmam a atualidade dos museus. Como apresenta Maria Cristina Oliveira Bruno, museus são "instituições do seu tempo, visíveis aos seus contemporâneos e sempre servindo a causas de sua época".*

*É nessa transformação do invisível em visível que os museus realizam a sua significação e a sua existência. Exibindo, expondo, ampliando nossa percepção em relação a coleções e acervos de diferentes naturezas e temporalidades, transformam essas referências culturais no que Krzysztof Pomian denominou semióforos. O semióforo é um signo trazido à frente; caráter precursor que confere aos objetos valor não por sua materialidade, mas pelo seu significado, por sua força simbólica.*

*Mas, museus, o que são? Os autores transitam das elaborações mais pragmáticas às mais poéticas, novamente reafirmando a multiplicidade de visões sobre os museus hoje. Marília Xavier Cury é concisa ao circunscrever museus como "uma modalidade pragmática da museologia". Já Ana Silvia Bloise nos fornece a pista histórica dos museus vinculados às hierarquias sociais do legado europeu moderno e ao culto dos vestígios do passado. Nesse sentido, aponta as contradições de um caráter público*

*dos museus sem a necessária contrapartida de uma acessibilidade para o conjunto da sociedade.*

*Essa perspectiva de preservação e reprodução de valores e glorificação de personagens e fatos é, também, elaborada por Angelica Fabbri na sua pertinente apresentação da constituição dos Museus Históricos e Pedagógicos (MHP). Os MHPs foram criados por iniciativa do Governo do Estado de São Paulo, no âmbito da Secretaria da Educação, entre as décadas de 1950 e 1970. O contexto de criação desses museus estava fortemente vinculado a essa ideia de museus como templos da nacionalidade, vinculados a episódios e figuras de nossa história, em particular a paulista.*

*Baseando-se na ação museológica, Cristina Freire nos atesta – ecoando a proposição de Giulio Carlo Argan em relação ao estudo do fenômeno artístico – que “o museu não trabalha com objetos, mas com problemas. Ou seja, o museu ordena um acervo de coisas materiais para a organização de valores e relações sociais”. Esse contexto de criação de valores e representações coloca o desafio de – como diz Emanuel Araujo no início de seu texto – “pensar e repensar, fazer e refazer” as instituições museológicas.*

*Ana Mae Barbosa pensa os “museus como laboratórios de experimentação, com a função de uma escola crítica e transformadora que questione os valores do próprio museu”. Essa dimensão do indivíduo, da perspectiva do potencial educativo das instituições museais, também transparece na escrita de Marcelo Mattos Araujo, que enfatiza o papel transformador do museu na sociedade contemporânea, em “ações que nos desautomatizem; que mostrem e nos façam ver que não somos descartáveis”.*

*Ainda nessa dimensão existencial e de caráter transgressor, Cristina Bruno nos traz o entendimento de Neil Postman de que “os museus servem para responder o que é a condição humana*

*e, nessa perspectiva, assumem diferentes formatos e abordam essa questão com distintos enfoques conceituais". Os museus, por meio de suas coleções e acervos, buscam a permanência, em contraponto à premissa da transitoriedade humana. Os museus têm, então, privilégio para elaborar respostas, pois sua base está na perspectiva preservacionista, transformando-se em instituição que pode colaborar efetivamente com o desenvolvimento social, econômico e cultural.*

*Carlos Roberto Brandão e Maria Isabel Landim retomam o binômio permanência/transitoriedade para afirmarem que os museus vêm, historicamente, servindo a diferentes propósitos: "de coleções privadas a espaços públicos abrigando (ou não) acervos, os museus são eles próprios locais de memória e de suas próprias histórias que procuram vencer a transitoriedade e o efêmero inerentes à existência humana". Assim, as respostas à pergunta sobre o que são os museus e para que servem alteram-se, dinamicamente. Aparentemente é fácil respondê-la, mas Cury nos chama a atenção para o fato de que "há anos nos fazemos a mesma pergunta e seguimos respondendo e revisando as nossas posições".*

*Os doze textos reunidos apontam problemas, mais do que encerram respostas fechadas sobre o universo museológico brasileiro, em especial o paulista. Baseados em distintas trajetórias e práticas profissionais, apresentam temas e questões em consonância com o tempo presente. Explicitam, também, o esforço de requalificação das instituições museológicas vinculadas à Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. Embora os textos não tenham como foco o detalhamento desses projetos institucionais, apontam vetores desafiadores, em projetos novos como o Museu da Língua Portuguesa e o Museu Afro Brasil, ou ainda a extraordinária visibilidade da Pinacoteca do Estado. Nesse contexto paulista, cabe ainda apontar as diretrizes de requalifi-*

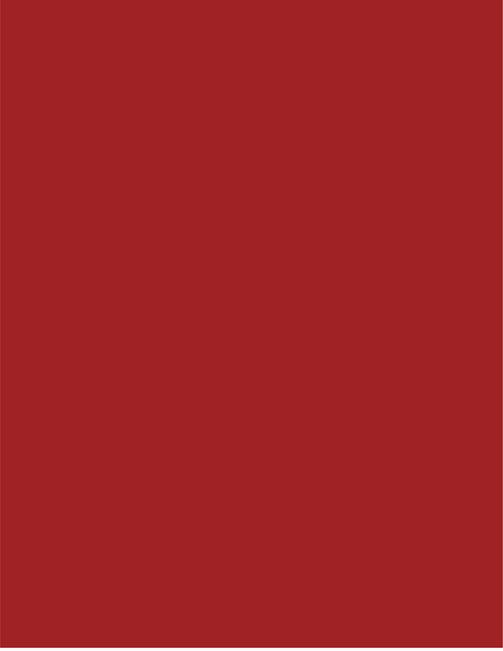
*cação de instituições do interior paulista, por meio da atuação do Sistema Estadual de Museus (SISEM-SP).*

*As possibilidades de respostas à pergunta lançada pela publicação, certamente, não se encerram aqui. Como Bloise apontou, o museu é uma instituição cultural cheia de potencialidades e contradições. Os problemas, as dúvidas, os impasses que emergiram a partir da pergunta lançada colocam-se ao lado de manifestações de crença nessa tipologia institucional, como as explicitadas por Marcelo Araujo e Antonio Carlos Sartini. Sartini reforça, ainda, a dimensão prazerosa e de entretenimento de parcela significativa dos espaços museológicos hoje. As dificuldades relacionadas aos antigos e aos novos modelos de gestão de museus são debatidas, porém sem descartar a crença na potência (e pertinência) dos museus na atualidade.*

*Giancarlo Latorraca finaliza sua apresentação fazendo menção à professora Maria Cecília França Lourenço, para quem pensar museu hoje é definirmos "o que queremos legar como princípios às próximas gerações, tratando-o como bem comum e para diferentes públicos". Continuidade e permanência estão na própria raiz dos museus. No entanto, a sobrevivência deles está historicamente atrelada a um processo dinâmico de transformação institucional, em diálogo com novos contextos e audiências. Ao lado da pergunta sobre a natureza dos museus (o que são?) e sobre a sua finalidade (para que servem?), aproveitamos para propor mais uma questão, que dê continuidade ao nosso debate: para que(m) servem? Acolhimento, pertencimento, acessibilidade e inclusão são palavras que permeiam grande parte do cotidiano dos profissionais de museus hoje, pautando uma perspectiva de ação museológica inclusiva, em diálogo com as diversas demandas sociais.*

**Renata Motta**

Diretora do Grupo Técnico de Coordenação do Sistema Estadual de Museus – GTCSISEM-SP



Marília Xavier Cury

# capítulo I

## Museus em transição

### **Museus: o que são e para que servem?**

Esta é uma pergunta fácil de responder, aparentemente. De fato, há anos nos fazemos a mesma pergunta (que abrange dois aspectos, natureza e finalidade) e seguimos respondendo e revisando as nossas posições. Acontece que, em nosso entender, não há uma resposta precisa e, tampouco, a resposta certa, pois o olhar de cada um de nós sobre a questão é dinâmico.

No entanto, é absolutamente necessária a discussão que a pergunta encerra. Ideias fechadas e conclusivas são do interesse de alguma hegemonia (seja ela qual for) que prospera sobre concepções autoritárias, seja a respeito da instituição – sua natureza e papel na sociedade –, da forma como esta opera – o projeto de gestão –, ou seja, a relação que a instituição estabelece com a sociedade e a forma como manifesta seu comprometimento.

Mas, podemos começar uma discussão retornando ao passado, à construção do modelo de museu que conhecemos hoje. Podemos remeter para o período de formação do Estado moderno e da identificação do Estado com a Nação – processo que se deu entre os séculos XVI e XIX – e que teve sua plenitude na Revolução Francesa. Os museus nesse período foram instrumentos da integração cultural e da enculturação da cultura popular para a definição da cultura nacional. Nesse processo os indivíduos

<sup>1</sup> Por audiência BAGNALL (2003, p.96-97) entende o público regular do museu, mais o público potencial, englobando o visitante e o não visitante. Bagnall explica que o termo 'audiência' foi incorporado pelo campo museológico para acompanhar as pesquisas atuais de recepção em diversos contextos, como teatro e cinema. Então, o visitante e o não visitante fazem parte da audiência e merecem ser considerados em estudos de recepção, embora de maneiras diferenciadas.

tornam-se seres livres para o trabalho, e a solidariedade grupal se desfaz (Martín-Barbero, 1997, p.128). O saber e sua transmissão também se modificam e o saber popular é posto à parte e rotulado de exótico, folclórico, e de outras denominações pejorativas. Dessa forma, se o saber popular é desvalorizado, as classes populares também o são. Estas são tidas como atrasadas e vulgares. Por sua vez, a forma de operação do museu contemporâneo – sobretudo o processo curatorial – estrutura-se no século XIX. Unindo-se as duas perspectivas – negação de certos segmentos e museografia – podemos, possivelmente, levantar algumas hipóteses para explicar a distância entre museu e sociedade que está ainda presente, mesmo que parcialmente. Seja como for, hoje há uma ideia hegemônica de museu que permite a coexistência em uma mesma instituição de ideias como patrimônio cultural – entenda-se, bem comum construído como tal – e exclusão social, porque os códigos culturais de certos segmentos sociais não são levados em conta. As camadas populares fazem parte da audiência<sup>1</sup> dos museus, mas não são públicos. Contraditório, mas não óbvio.

O museu é fruto do saber moderno que exclui o saber popular e, ao mesmo tempo, as classes populares. O museu, como prolongamento da hegemonia, nega e esconde o popular, não como um estratagema e sim como consequência do modo de funcionamento do hegemônico. Assim, ainda é aceita a ideia de que o museu é lugar para alguns, e o sentimento de não

pertencimento de outros com relação a essa instituição ainda não está sendo interpretado devidamente, apesar de algumas ações educativas inclusivas (muitas delas de excelente qualidade) que conhecemos. A problemática é estrutural, ou seja, está na estrutura do que entendemos ser museu. O museu contemporâneo representa essa hegemonia e, às vezes, rende-se a alguns artificios do massivo (referente à cultura de massa) como forma de inserir o popular. As exposições *blockbusters* são expressões do massivo. Apropriam-se de elementos do gosto das massas, que é a estética popular à qual Martín-Barbero (1997) se refere, e os transportam para seus produtos culturais, para serem consumidos por um grande público. Essas exposições possuem como ingredientes, por exemplo, o grandioso, o luxo, objetos de ouro e prata que pertenceram a reis e rainhas, grandes personalidades da história ou das artes, às vezes envolvem mistério ou romances e muitos recursos de luz e sombra e outros efeitos exográficos dramáticos. Aliás, o dramático e o luxo são os principais ingredientes e o que substitui qualquer discurso retórico mais elaborado, fruto da ação do museu. O museu-espetáculo é elitista e manipulador do massivo, mais um meio onde se encobrem as diferenças trazidas pelo popular. Essa estratégia escamoteia o problema, não alterando a estrutura hegemônica.

Torres – apoiada em Bakhtin (1987), Burke (1989) e em Martín-Barbero (1997) – sintetiza o que para estes é cultura popular:

*Denominam cultura popular aquela típica das camadas sociais desprovidas de poder, político e econômico. Assim, como cultura popular entendemos as expressões sociais e manifestações originadas entre estas pessoas para expressar seu modo de vida, suas crenças, seus valores e ideais, inclusive diante da opressão e da miséria impostas por uma ordem social que lhes é hostil.* (Torres, 2004, p.10)

Romper com essa lógica estabelecida no passado equivale a respeitar os saberes populares, e precisamos aprender a fazer isto: aprender a contemplar o popular sem apelar ao massivo e aprender a partir das formas de uso do museu pela sociedade da qual o popular faz parte.

Os saberes populares estão diluídos no cotidiano. Alguns deles podem ser mencionados, como a cooperação, a solidariedade, a generosidade, a oralidade, a fé, a religiosidade, a espiritualidade, o sentimentalismo, a afetividade, os valores familiares e muitos outros. São saberes de toda a sociedade e constitutivos da condição humana, mas que são vividos de forma especial e intensa pela cultura popular como resquício da condição grupal de outrora. O cotidiano é o mediador entre os meios de comunicação – inclusive os museus – e esses saberes. Como mediador, é no cotidiano que se expressam os modos de uso dos meios, em que a (re)significação é contextualizada e circula.

As lógicas que o museu deve buscar para entender as formas de uso por parte do público são aquelas presentes nas mediações, isto é, "lugares dos quais provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural" (Martín-Barbero, 1997, p.304) do museu.<sup>2</sup>

Aparentemente o público vai ao museu, mas de fato é o museu que, mais do que abrir as suas portas, sai de sua posição isolada e movimenta-se ao encontro da cultura, lugar em que a audiência – público e não-público de museu – se faz existir.

De acordo com Lauro Zavala, nos últimos 30 anos as ciências sociais vêm sofrendo grandes mudanças e hoje assistimos à coexistência e ao diálogo entre dois paradigmas e a uma transição entre eles: um tradicional e outro emergente. Vivemos transitando entre o tradicional arraigado em nossas atitudes e a inovação provocada por uma visão transversal e transdisciplinar. Lauro Zavala ([2003]) nos apresenta a emergência de um novo paradigma aplicado à comunicação museológica, em contraste com o tradicional. Para ele, o tradicional e o emergente agrupam dois conjuntos de características que sintetizamos.

No modelo tradicional o objetivo de uma visita ao museu é a obtenção de conhecimento, e o essencial de uma exposição e/ou de uma ação educacional em museu é o conteúdo. O museu

<sup>2</sup> No trecho citado o autor refere-se especificamente à televisão.

aspira a apresentar o significado e entende-se como uma janela para outras realidades. A mensagem expositiva é objetiva, e a ação educativa é uma representação clara e convincente. As formas de aprendizagem estão restritas à visão e ao pensamento e estão apoiadas na autoridade dos especialistas do museu. A experiência do público é o circuito que ele percorre na exposição e no museu.

No modelo emergente o objetivo de uma visita pode ser múltiplo e vinculado à experiência que se propõe. O essencial de uma ação museológica é o diálogo que se produz entre a experiência da visita ao museu e o cotidiano das pessoas. O museu é um 'desprestidigitador' ao mostrar as condições nas quais o significado é produzido, estimula a produção de outros significados e valoriza a subjetividade e as relações intersubjetivas que se dão em seu espaço. A experiência de aprendizagem está relacionada à participação ativa do público ao alcançar suas expectativas ritualísticas durante a visita; ele é agente de sua própria experiência e participa sensorial, emocional e fisicamente, pois utiliza o seu corpo como elemento para a apropriação do museu. O museu é instituição una na construção de uma realidade simbólica por meio do patrimônio musealizado.

O modelo emergente faz distinção entre educação formal, informal e não formal e considera que essas formas de ensino podem trabalhar em parceria sem que haja subserviência de

uma com relação às outras. No modelo tradicional o museu complementa o ensino formal. Ademais, o museu pode associar-se a outras instituições, entretanto sua atuação educacional é autônoma, e como tal desvinculada de estratégias educativas fixas e normativas. O museu, como agente de educação, está atento à experimentação de métodos que deem conta de uma pedagogia museal. Para Zavala, o importante na educação em museus é fazer o público perceber que toda realidade, a sua e as outras, pode ser apreendida por meio da cultura material desde o museu ([2003], p.21), por meio de estratégias comunicativas diversificadas e criativas e de ação fractal – assimilada pelo cotidiano das pessoas.

Por aí fica mais clara a compreensão do papel da educação em museus e a sua distância dos objetivos conteudísticos, abrindo um campo de atuação experimental e criativo a ser explorado. Assim, a experiência de visitação é múltipla e nunca se repete, e "a dimensão educativa da experiência museológica consiste na integração das dimensões que a constituem" (Zavala, [2003]). Para o autor, a experiência do público visitante no museu é ritualística porque é vivida de forma "memoriosa, intuitiva, emocional e sensorial", às quais acrescentamos: performativa, e por tudo isso afetiva, como deve ser qualquer dinâmica cultural de (re)significação. Ao afastar o caráter educativo do museu da primazia do conteúdo, abre-se espaço para que o educador atue coordenando equipes e

processos interdisciplinares. Esse profissional é um dos agentes do processo de comunicação em museu que sustenta os objetivos essenciais de promover o diálogo entre a experiência da visita e o cotidiano do público. Perceba-se, a educação não é mediação, a mediação é o cotidiano do público.

Em síntese, a seguir estão os principais tópicos do paradigma emergente das ciências sociais (Zavala, [2003], p.28-31) e da ciência da comunicação (Martín-Barbero, 1997) que se aproximam da discussão que gostaríamos de travar:

- a verdade é uma ficção: é uma construção contextual e sempre parcial;
- todo discurso é parcial, especializado e local;
- a racionalidade instrumental é substituída pela inteligibilidade e razão inferencial;
- há uma releitura das tradições e rechaço à nostalgia;
- a apresentação é construtivista;
- as interpretações são contextuais e construtoras de conjecturas;
- a linguagem é condição para o pensamento;
- o discurso é contextualizado;
- a validação é polêmica e não-normativa;
- todo universalismo é contingente: perspectivismo;
- a retórica é conotativa;
- a aprendizagem é valorizada;
- a subjetividade e a intersubjetividade sobrepõem-se à objetividade;
- o observador é implicado;

- há dialogia entre as ciências, integração e interconexão;
- o sentido é socialização/politização;
- há intercâmbio;
- a linguagem é intencional e autorreferenciada;
- lógica dialógica: simultaneidade dos opostos, tolerância ideológica;
- raça, classe e gênero condicionam as representações da realidade;
- relativismo de tempo e lugar;
- a cultura é vista como retórica, relações de poder e como substância da vida social;
- a recepção é a leitura como produção de sentido;
- os discursos são micro-histórias;
- há subtextos diversos;
- os discursos estão na primeira pessoa, singular ou plural.

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

## Vivendo a transição

Vivemos a transição entre um modelo tradicional de museus (aquele do século XIX) e um modelo emergente (em construção). Seria muito bom afirmarmos que já vivemos uma nova situação, mas estar na transição já é deveras favorável, em nosso entender, porque já exercitamos uma nova situação, rejeitamos aquilo que negamos, transgredimos, experimentamos, propomos situações novas, reconhecemos novos desafios etc.

É muito importante que os processos em museus se convertam em exercícios metodológicos, pois a vigília das nossas ações poderá trazer à luz da transição novos indicadores da mudança que passamos a engendrar.

Uma das estratégias da qual não podemos prescindir é a pesquisa de recepção de público, ou seja, considerar o enfrentamento com o visitante de modo a conhecer as formas como o museu é apropriado por ele.

Martín-Barbero (1995, p.40) distingue:

*A recepção não é somente uma etapa no interior do processo de comunicação, um momento separável, em termos de disciplina, de metodologia, mas uma espécie de outro lugar, o de rever e repensar o processo inteiro da comunicação. Isso significa uma pesquisa de recepção que leva à explosão do mode-*

*lo mecânico, que, apesar da era eletrônica, continua sendo o modelo hegemônico dos estudos e da comunicação.*

O mesmo autor (p.56) completa e esclarece que entre a produção e a recepção há uma ligação estreita. Para ele,

*é impossível desligar um do outro. Há todo um conhecimento e um saber do receptor sem o qual a produção não teria êxito. Portanto, temos que assumir toda essa densidade, essa complexidade da produção, porque boa parte da recepção está de alguma forma não programada, mas condicionada, organizada, tocada, orientada pela produção, tanto em termos econômicos como em termos estéticos, narrativos, semióticos. Não há uma mão invisível que coordena a produção com a recepção. Há cada vez mais investigação, mais saberes.*

Esse comunicólogo está nos dizendo que o comunicador apoia-se em conhecimento sobre o receptor para realizar as suas elaborações e realizações. Dessa forma, e seguindo esse caminho, devemos fundamentar a comunicação em museus, dentre diversos aspectos, no público.

O museu deve começar a se perguntar e a buscar as respostas: O que fazem as pessoas com aquilo que elas aprendem no museu? Em que elas acreditam e por quê? Como se dá

a apropriação, ou seja, quais são as suas (re) formulações discursivas? Qual é a participação do museu no sistema de práticas culturais? Essas questões vão muito além das teorias de aprendizagem convencionais – muitas vezes restritas ao que o visitante aprendeu em termos de conteúdo – tão discutidas no meio museológico atual, mas que satisfazem o museu tradicional apenas.

Os estudos de recepção, também denominados estudos culturais, podem ser desenvolvidos com base em diferentes fundamentos. Mas há uma perspectiva recente que deslocou esses estudos dos meios para as mediações culturais, aquelas que se realizam no cotidiano das pessoas (Martín-Barbero, 1997). No nosso caso, o deslocamento se dá do museu como meio para o público e, sobretudo, para o seu contexto de vida, desde onde as mensagens museológicas fazem sentidos. Nessa frente, a estética do popular é retomada, pois os saberes populares são reveladores de aspectos particulares da recepção, além de revelarem a diversidade. Esses saberes, que por muito tempo foram desprezados pela razão moderna, agora estão sendo revistos e reposicionados em face das necessidades de estabelecimento de modelos interpretativos para estudo dessa recepção, e de re colocação do 'lugar metodológico' para a pesquisa de recepção.

O debate em torno do popular traz nova luz à comunicação e – consequentemente – ao museu, isso graças à

*redescoberta do popular, ou seja, com o novo sentido que essa noção hoje adquire: revalorização das articulações e mediações da sociedade civil, sentido social dos conflitos para além de sua formulação e síntese política, reconhecimento de experiências coletivas não enquadradas nas formas partidárias.* (Martín-Barbero, 1997, p.296)

Como já mencionado, os saberes populares estão diluídos no cotidiano das pessoas, em especial em determinados segmentos da sociedade. Acreditamos que a estética popular pode ser incorporada nas retóricas museológicas, sobretudo nas narrativas expositivas e nos discursos educativos. Dessa forma, podemos mencionar algumas experimentações comunicacionais que tiveram como desafio o enfrentamento dos saberes populares. As experimentações se deram a partir de três exposições, quais sejam: "Um Dia na Vida",<sup>3</sup> exposição em processo de concepção; "Ouroeste – 9 Mil Anos de História", 2003; "Beleza e Saber – Plumária Indígena", 2009.

Primeiramente, o pressuposto básico e fundamental para que uma exposição museológica comunique é que haja inteligibilidade.

*Interessa sublinhar a ambição de que a exposição seja entendida por ela mesma. Isso não significa supor que os objetos falem por si mesmos como outrora [se afirmava], mas, pelo contrário, que reconhecendo a dificuldade da linguagem dos objetos para os profanos,*

<sup>3</sup> "Um Dia na Vida – Cronobiologia, Comunicação e Recepção Científica" é uma pesquisa financiada pela Fapesp/Vitae que engloba uma exposição como experimento.

<sup>4</sup> Projeto interdisciplinar coordenado por Luiz Menna-Barreto (Each/USP), Marília Xavier Cury (MAE/USP) e Roseli de Deus Lopes (EP/USP). O projeto prevê a montagem da exposição na Estação Ciência/USP.

<sup>5</sup> Um relato preliminar sobre esse estudo foi realizado na sessão Relatórios de Pesquisa, no Encontro Internacional do Ceca/ICOM na Islândia, em outubro de 2009. O texto da apresentação está publicado nos Anais do Encontro.

*possibilita-se a eles o entendimento.* (García Blanco, 1999, p.46, tradução nossa)

A inteligibilidade é construção por códigos culturais comuns entre o emissor e o receptor. O comunicador de museu recodifica o que o público decodificará e o que, após a decodificação, rearranjará para satisfazer as suas necessidades. Partindo dessa afirmativa, o estudo de recepção realizado previamente à produção da exposição pode trazer elementos importantes ao processo. Nos casos que gostaríamos de apresentar, dois deles foram subsidiados por estudos prévios.

No primeiro caso – para a exposição em processo de concepção “Um Dia na Vida”,<sup>4</sup> cujo conteúdo aborda a cronobiologia –, foi elaborada uma narrativa sobre um circuito de 24 horas de uma cidade. Nesse circuito apresenta-se o cotidiano de pessoas em diversas faixas do desenvolvimento e seus ritmos biológicos adaptados (ou em conflito) com o ritmo social. A exposição tem um partido cenográfico na escala próxima ao 1 por 1, ou seja, o visitante caminhará pela cidade como se estivesse nela, observando os seus personagens de forma a reconhecer-se em algumas das situações apresentadas. O estudo de recepção<sup>5</sup> foi realizado com base em um protótipo da exposição em escala reduzida, observado e comentado por estudantes do 9º ano do ensino fundamental e do 1º ano do ensino médio da Escola de Aplicação da Universidade de São

Paulo (USP). Os objetivos foram: avaliar a estrutura narrativa da exposição organizada em cenas, conhecer as preferências estéticas dos estudantes, levantar pontos de identificação com as cenas e personagens expostos e compreender melhor os interesses dos jovens (um dos públicos prioritários), em face do desenvolvimento conceitual da exposição. No dia agendado previamente para a aplicação do estudo apresentaram-se 15 alunas da Escola. As jovens foram convidadas a fazer o circuito expositivo e expressar espontaneamente seus pontos de vista. Os dados levantados revelaram um olhar feminino e um recorte etário, alguns pontos de identificação e algumas das preferências das jovens. Uma das identificações se deu com o guarda noturno, por uma estudante cujo pai é trabalhador noturno. A jovem viu a sua vida e da sua família associada às cenas em que os personagens (o guarda e sua família) vivem os conflitos das alterações de horários. Para ela é muito importante mostrar momentos da vida desse trabalhador, demonstrando que a vida dele é “ao contrário... (exemplo, ele almoça depois de todos)”. Outra identificação ocorreu com os jovens personagens da exposição, adolescentes que, como as moças da Escola de Aplicação, vivem o conflito entre os ritmos biológicos e a vida em sociedade. Diante da cena em que uma mãe tenta acordar um dos adolescentes, as jovens manifestam que a cena “retrata bastante o dia a dia do adolescente”. Outra situação representa um moço que dorme na sala de aula:

– *Esta cena nos mostra muito do aluno que não dormiu à noite, e que há um professor explicando algo que acaba sendo chato.*

– *Podemos identificar alguns de nossos colegas.*

As alunas identificaram-se, também, com a cena em que uma família está reunida: "Achamos esta cena muito legal e criativa e nos identificamos com ela".

Porém, as jovens manifestaram-se contrárias a certos estereótipos, como a personagem em exercício matutino, loira usando roupa justa que faz sobressair as suas formas. Elas indagam "por que a mulher tem que ser loira, peituda e bunduda? ... As mulheres gordinhas também fazem ginástica". Mas cedem a outro estereótipo que recai sobre a mulher, o da cor de rosa: "Por que o lençol da menina é igual ao do menino? Deveria ser cor de rosa!", e "Ela [a menina da cena] deveria estar [vestida] de rosa". Mas devemos considerar o gosto pela cor de rosa, comum entre muitas moças na faixa etária que estamos tratando. O que seria 'estereótipo' para gerações passadas, que participaram de transformações no papel da mulher na sociedade, não o é para jovens que vivem outros momentos e que podem, livremente, escolher cores.

Detalhistas, as moças participantes da pesquisa de recepção fizeram muitas sugestões para a exposição, sobretudo quanto aos elementos decorativos (toalhas e flores para a cena do

restaurante, móveis para o quarto etc.) e de moda (cortes de cabelo e penteados, modelos de roupas para diversos personagens de diversas faixas etárias). Sugeriram, ainda, a inserção de mais elementos cenográficos para melhor compor várias cenas e sons em diversas situações, como elementos do ambiente favoráveis ao alcance dos objetivos da exposição e como forma de alcançar certo realismo.

Outra etapa do estudo de recepção com o protótipo da exposição "Um Dia na Vida" deverá realizar-se com rapazes, para que, colocados ao lado dos dados das moças, os resultados possam trazer elementos significativos para o detalhamento expográfico. Esclarecemos, no entanto, que a adesão feminina foi espontânea e voluntária, assim como a ausência masculina.

O segundo caso que apresentamos é a exposição de longa duração "Ouroeste – 9 Mil Anos de História".<sup>6</sup> Nesse caso dois estudos receptivos integrados foram desenvolvidos com alunos da Escola Estadual Sansara Singh Filho,<sup>7</sup> um deles anterior à concepção da exposição e outro posterior à sua abertura pública.<sup>8</sup> No estudo preliminar,<sup>9</sup> de caráter *conceitual*, percebemos dois pontos que queremos destacar. O primeiro é a falta de vínculo territorial dos alunos com o município de Ouroeste, pois a grande maioria deles veio de outros municípios – ou seja, eles se assentaram na região da mesma forma que os quatro grupos pré-coloniais que a pesquisa em arqueologia deflagrou na região. O segundo

<sup>6</sup> Museu Água Vermelha, município de Ouroeste, São Paulo. Trata-se de museu de arqueologia regional inaugurado em 2003, sob a coordenação de Marília Xavier Cury, Paulo de Blasis e Erika M. Robrahn-González.

<sup>7</sup> Os estudos fazem parte desta pesquisa: CURY, Marília Xavier. *Comunicação museológica*. Uma perspectiva teórica e metodológica de recepção. 2005. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, sob a orientação da prof<sup>a</sup> dr<sup>a</sup> Maria Immacolata Vassallo de Lopes.

<sup>8</sup> A intenção com esses estudos não foi comparar dados entre o 'antes' e o 'depois', como se uma 'transformação' do público ocorresse após visitar o museu. Há modificações que preferimos tratar como impactos sociais da experiência em museu, alcance maior do que metodologias 'antes *versus* depois' possam levantar.

<sup>9</sup> Sobre recepção (nos moldes da avaliação) ver CURY, 2008, cap. 4.

<sup>10</sup> Projeto do Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE-USP), patrocínio da CAIXA Cultural, São Paulo, e produção da Archidomus Arquitetura e Design. Coordenação de Marília Xavier Cury e Carla Gibertoni Carneiro, com curadoria etnológica de Sonia Ferraro Dorta.

<sup>11</sup> Uma análise preliminar dos dados gerou este artigo: CURY, Marília Xavier; CARNEIRO, Carla Gibertoni. All things indian – Reception of the exhibition Beauty and Knowledge – Indigenous Featherwork. *Icom Education*, n.21, p.66-73, [2011].

ponto refere-se às sugestões dos alunos para a exposição. Eles gostariam de ver como os índios viviam. Essa demanda foi satisfeita, seja explorando a formação de uma memória territorial, seja descrevendo o dia a dia dos diversos grupos pré-coloniais. O outro estudo, *somativo*, revelou os temas de preferência do público jovem presente na exposição e, o principal, um lado do jovem manifesto em um museu de arqueologia, o que nos faz pensar sobre o alcance do trabalho comunicacional em museus dessa natureza. São temas que despertaram a sensibilidade e reflexão dos jovens: o sentimento da morte, organização social, vida em família, subsistência e dieta alimentar. Vimos com clareza que o 'aborrecente' é uma invenção preconceituosa da nossa sociedade, reflexo da incapacidade de entendimento do momento vivido pelo jovem e da adolescência como uma fase do desenvolvimento, concepção da qual os museus devem se afastar.

O terceiro caso que apresentamos é da exposição temporária "Beleza e Saber – Plumária Indígena".<sup>10</sup> Como o título sugere, a exposição trata da produção material plumária entre os grupos indígenas no Brasil representados no acervo do MAE-USP. O estudo de recepção baseou-se nos registros dos visitantes em um livro posicionado na entrada da exposição durante o período de 2 de outubro a 29 de novembro de 2009.<sup>11</sup> Neste caso particular, os dados permitiram uma análise. Graças ao conjunto, uma categorização foi possível para promover discussões. Em linhas gerais,

a pesquisa revelou o desconhecimento que o brasileiro ainda tem sobre a história indígena em nosso território, fato que o próprio visitante levantou. Isso não nos surpreende, mas faz pensar. Porém, a pesquisa flagrou (dentre muitos outros aspectos), simultaneamente, a valorização (há um lado positivo), o preconceito (o lado negativo) e o romantismo (idealismo) que recaem sobre os povos indígenas. O público, por exemplo, sentiu orgulho de ser brasileiro – porque os índios no Brasil produzem artefatos esteticamente elaborados e belos. Entretanto, muitos veem os índios como os ancestrais de todos os brasileiros. Por isso eles são, para muitos, os verdadeiros brasileiros. Quanto aos preconceitos, os índios ainda estão no passado, ou fazem parte dele, culturas estáticas e, por conseguinte, atrasadas em certos sentidos. Além disso, o visitante tem uma visão romantizada dos indígenas, como aqueles que sabem viver em comunhão com a natureza, confundindo-se com ela. Ora, o que o visitante desta exposição nos informa? Certamente muitas coisas. O visitante procura o belo e uma perfeição que talvez não exista. Ainda não resolveu o dilema da diversidade e, sobretudo, do papel que o(s) diferente(s) desempenha(m) no processo de globalização. Também procura referências (hiper)positivas para aquilo que ele considera ser brasileiro, referências que deem conta da sua autoestima cívica, argumentos para o "orgulho de ser brasileiro". Ele procura referências brasileiras com as quais se identifica, como Airton Senna ou Pelé, ou seja, tem

um problema de identificação que o esporte, sozinho, não resolve. Ele busca referências e foi buscar isso no Museu. Supomos que experiências museológicas bem engendradas possam oferecer ao visitante aquilo que ele procura, talvez não da forma como espera. Por isso, no museu ele será surpreendido positivamente.

## Considerações finais

A comunicação museológica, ao deslocar as atenções do museu como meio para o cotidiano do público como mediador da construção simbólica, não provocou uma mudança do objeto de estudo da Museologia, o fato museal, mas fez desvelar as mediações que envolvem a apropriação e a (re)significação do patrimônio cultural e reposicionou a exposição e a ação educativa como lugares privilegiados para se analisar as mediações envolvidas na " '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'" (Guarnieri, 1990, p.7).

Então, o que são os museus e para que servem? Para Suely Cerávolo, museu é o ambiente de trabalho onde os profissionais compartilham a Museologia (2009, p.9). Porém, a mesma autora aponta, como possibilidade, que o "Museu é somente uma modalidade pragmática da Museologia" (p.18). Em seguida, ela explicita a

sua posição: "Concluimos que uma conceituação mais adequada para a Museologia deveria partir da ideia de *processo sobre os modos de produção, organização e consumo desta que seria uma relação específica entre o homem e objeto*" (p.19, grifo no original). Por fim, e para nosso alívio, a autora libera a Museologia do museu, sem separá-los. O que pode parecer uma heresia para alguns é fundamental para o desenvolvimento da disciplina, isto se consideramos a Museologia uma disciplina acadêmica. Se não for – ou melhor, se for um "recurso de cientificidade para os museus, portanto como argumento significativo para dar suporte dito científico ao funcionamento da instituição" (Cerávolo, 2009, p.18) –, a Museologia passa a traçar uma existência, diríamos, limitada, o que, seguramente, limitará aquilo que os museus podem fazer para si e para a sociedade. Libertar a Museologia dos museus não é uma perda, e sim uma possibilidade de ganho teórico e conceitual. Para tanto, é fundamental estabelecer os limites, também as formas de reciprocidade, entre Museologia e museografia, a disciplina e a instituição, pesquisa de recepção e avaliação museológica, construção teórica e teorização sobre processos etc. Assim, passaremos a tratar os museus não somente como lócus de ação, mas como lócus de pesquisa, como a investigação de recepção de público (Cury, 2009). Essa perspectiva não encerra, mas abre muitas possibilidades que se colocam para todos nós, profissionais comprometidos com uma área de conhecimento e com uma instituição.

## Sobre a Autora

### Marília Xavier Cury

Docente do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP), coautora, com Sonia Ferraro Dorta e Carla Gibertoni Carneiro, do catálogo de exposição *Beleza e saber – plumária indígena* (São Paulo: MAE-USP; Caixa Econômica Federal, 2009); autora do livro *Exposição – concepção, montagem e avaliação* (2.ed. São Paulo: Annablume, 2008). maxavier@usp.br

## Referências bibliográficas

- BAGNALL, Gaynor. Performance and performativity at heritage sites. *Museum and Society*, v.1, n.2, p.87-103, 2003. Disponível em: [www.le.ac.uk/museumstudies/mets](http://www.le.ac.uk/museumstudies/mets); Acesso em: 20 nov. 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CERÁVOLO, Suely Moraes. Tecendo interfaces teóricas e metodológicas por sobre o conceito Museologia: o exercício de uma tese. In: GRANATO, Marcus et al. *Museu e Museologia: interfaces e perspectivas*. Rio de Janeiro: Mast, 2009. p.7-24. (Mast Colloquia, 11).
- CURY, Marília Xavier. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2008.
- \_\_\_\_\_. Museologia, novas tendências. In: GRANATO, Marcus et al. *Museu e Museologia: interfaces e perspectivas*. Rio de Janeiro: Mast, 2009. p.25-41. (Mast Colloquia, 11).
- GARCÍA BLANCO. Ángela. *La exposición, un medio de comunicación*. Madrid: Ed. Akal, 1999. 236p. (Arte y Estética, 55).
- GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. *Cadernos Museológicos*, Rio de Janeiro, n.3, p.7-12, 1990.
- MARTÍN-BARBERO, Jesus. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUZA, Mauro Wilton (Org.). *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1995. p.39-68.
- \_\_\_\_\_. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Trad. Ronald Polito e Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997. 360p.
- TORRES, Carmem Lígia. Comunicação, acontecimento e memória. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 27., 2004, Porto Alegre. *Anais...* Organização Intercom, [15p.], 2004. CD.
- ZAVALA, Lauro. La educación y los museos en una cultura del espectáculo. In: ENCUESTRO NACIONAL ICOM/CECA MÉXICO. La educación dentro del museo, nuestra propia educación, 2., 2001, Zacatecas. *Memoria*. [Zacateca]: ICOM México/Ceca, [2003]. p.19-31.



Maria Cristina Oliveira Bruno

capítulo II  
**Os museus servem  
para transgredir: um  
ponto de vista sobre a  
museologia paulista**

**Apresentação**

As instituições museológicas consolidam-se mediante expressiva cumplicidade com o futuro das sociedades e, para tal, fazem emergir as tradições e rupturas do passado e suas respectivas implicações no presente. Por diásporas de distintas naturezas ocorridas ao longo dos séculos, podem ser encontradas em todos os continentes. Atuam a partir de múltiplos interesses políticos, científicos e culturais e, especialmente, orientam sua dinâmica a serviço da preservação das expressões que as sociedades produzem em suas interlocuções com a natureza e entre pares. Podem também ser identificadas em um contexto de transgressão, no que se refere à reiterada proposta de superação de limites, às buscas por inovação e à perseguição ao abandono correspondente às formas de humanidade, servindo de elo entre as gerações e seus respectivos legados.

Este texto propõe, a partir de um ponto de vista museológico, uma reflexão sobre o caráter transgressor dos museus e como este modelo institucional preservacionista e de negociação cultural tem sobrevivido ao longo do tempo, superando limites e dialogando com novas demandas sociais, mas, particularmente, busca extrair da trajetória paulista alguns pontos que evidenciam a singularidade dessas transgressões entre nós.

## **Museus e rupturas: demolições e reinvenções de paradigmas**

O museu é interpretado, muitas vezes, como local de invenção de tradições, como espaço de fruição do belo, como lugar para a memória, como área propícia para o refinamento cognitivo, entre muitas outras perspectivas que de alguma forma são responsáveis pela permanência dessas instituições nas mais diferentes sociedades.

Trata-se de um modelo institucional que, embora esculpido ao longo dos séculos e hoje idealizado como nicho de poder e de memória, procura sistematicamente ampliar os seus horizontes de atuação, reverberar além de suas fronteiras já preestabelecidas e mapear novos desafios, mesmo reconhecendo que o senso comum em muitos casos indaga sobre a sua função nas sociedades. Não é raro aos profissionais desta área escutar provocações que comparam os museus a lugares de coisas sem vida, que vinculam os acervos e coleções a um legado sem grande interesse para os dias de hoje. Não é mesmo difícil que os especialistas deste campo de atuação se sintam constrangidos ao constatarem que muitos dos seus esforços de estudo e trabalho sejam canalizados para evocações políticas pontuais e sem grandes desdobramentos para uma efetiva política pública orientada para a educação da memória.

Apesar dessas idiosincrasias, o fenômeno museológico continua existindo, sendo apropriado, reinventado e reinterpretado por seus profissionais e pelas sociedades, causando impactos diferenciados em seus contextos sociais. Por um lado se constata, aqui no Brasil e em muitos outros países, expressivos esforços governamentais para a implantação de novos museus, para a elaboração de legislações que normalizem as ações museais, para a integração dos museus em cenários inusitados como aqueles que colocam desafios de inclusão social ou de sustentabilidade econômica e, por outro, verifica-se que a sociedade civil tem obtido uma inserção significativa no âmbito da gestão museológica, que as barreiras entre museu e público têm, cada vez mais, aportado expressiva complexidade e, de forma muito singular, essas instituições têm pautado a sua atuação por códigos de ética de reconhecimento internacional.

A bibliografia referencial que trata a historicidade desse fenômeno (Alexander, 1979; Bazin, 1967; Fernández, 2001; Bruno, 2002 e 2004; Desvallées, 1992 e 1994; Guarnieri, 1990; Huyssen, 1994 e 2000; Léon, 1978; Pearce, 1992; Schaer, 1993, entre muitos outros) aponta, a partir de diferentes olhares e campos de conhecimento, para o quanto os museus têm pautado a sua trajetória na incessante busca pelo domínio sobre as variáveis técnicas que correspondem às suas responsabilidades de preservação e extroversão de

acervos e coleções e, ao mesmo tempo, pelas questões ideológicas e éticas que envolvem a sua atuação de salvaguardar e comunicar as referências culturais e alavancá-las para contextos de valorização social, transformando-as em *semióforos*. É uma história que remonta à antiguidade e de forma sistemática e ininterrupta está integrada à trajetória das sociedades desde o século XVII, documentando diversos processos de demolição e reinvenção de paradigmas.

Os museus são, portanto, instituições do seu tempo, visíveis aos seus contemporâneos e sempre servindo a causas de sua época. É possível constatar, e a bibliografia é farta dessas análises das expedições colonizadoras europeias que percorreram diversas regiões de todas as partes do mundo, cujas coletas referentes à natureza e às sociedades foram abrigadas nos museus; quando os embates pelos Estados nacionais se mostraram proeminentes, os museus reverberaram essas perspectivas; quando as descobertas pré-históricas evidenciaram outra humanidade, os respectivos vestígios encontraram guarda nas instituições museológicas; quando as pesquisas antropológicas e dos ramos da história natural se estruturaram, foi exatamente a partir dos museus que se projetaram em relação ao universo das ciências; quando a técnica e a tecnologia passaram a ser encaradas como um legado, essas instituições lhes deram apoio para a preservação de suas referências; quando a democratização da

educação se enraizou nas sociedades, os museus serviram de grande suporte no que tange à difusão das ciências e das artes.

Da mesma forma, as instituições museológicas se abriram para anseios comunitários, identitários e étnicos, assim como têm viabilizado a valorização da arte contemporânea, têm denunciado a opressão política e têm desempenhado o papel de ícone urbano. Essas são apenas algumas características que pontuam as funções multifacetadas que os museus têm desempenhado ao longo dos séculos que, ao mesmo tempo em que evidenciam a relevância das ações preservacionistas, justificam as razões pelas quais essas instituições passaram a ser relevantes também para as ações comunicacionais.

Entretanto, essas considerações permitem focalizar pelo menos quatro funções centrais que consagram os museus como instituições com uma singular contribuição pública para as sociedades que as criam e sustentam. Em um primeiro segmento, entende-se que os museus herdaram do colecionismo a força que colabora com a mediação dos impactos da convivência sobre a transitoriedade humana;<sup>1</sup> em seguida, é possível identificar que essas instituições permitem que os 'objetos documentos' se transformem em 'objetos diálogos', transformando as referências culturais em estímulos à produção de conhecimento e à educação;<sup>2</sup> em um terceiro vetor de análise emerge a potencialidade

<sup>1</sup> Esta menção está vinculada à discussão proposta por K. Pomian (1984) em seu importante texto sobre as razões do colecionismo e sua vinculação histórica com a origem dos museus, que foi rearticulada em texto no qual abordei a relevância das expedições para a origem e o desenvolvimento dos processos museológicos (Bruno, 2004).

<sup>2</sup> A indicação aqui proposta está inserida na abordagem apresentada na minha tese de livre-docência (Bruno, 2000), orientada para a proposição de linhas epistemológicas inerentes à espinha dorsal dos campos museológicos de reflexão e experimentação.

<sup>3</sup> O equilíbrio apontado está contextualizado no artigo que aborda a pedagogia museológica como uma área devotada à educação da memória (Bruno, 2002).

<sup>4</sup> Idem à referência anterior.

de equilíbrio que os museus têm conseguido manter e desenvolver entre os desafios de salvaguarda e os de comunicação, aprimorando sistematicamente os procedimentos relativos à conservação, documentação, exposição e ação educativa, por meio de seus acervos,<sup>3</sup> mas, especialmente, em um último segmento vislumbra-se que essas instituições têm atravessado o tempo, e se atualizado, por reunirem atributos que lhes possibilitam desenvolver uma pedagogia orientada para a educação da memória que, por sua vez, busca dar um sentido ao abandono, às memórias silenciadas ou exiladas, garantindo a administração dos seus respectivos indicadores – materiais e imateriais.<sup>4</sup> Mesmo quando são instituições devotadas às expressões contemporâneas, a proteção e a valorização que os museus lhes proporcionam permitem de alguma forma a inserção no universo preservacionista.

A análise sobre os museus tem sido objeto de estudo de diversos campos de conhecimento, e têm crescido e multiplicado as explicações sobre as particularidades constitutivas dessas instituições que as fazem responsáveis por acervos que podem ser sempre passíveis de novas interpretações e contribuir com a educação de muitas gerações, atuando no sentido da valorização das noções de pertencimento e da autoestima. Este texto privilegia o olhar da Museologia referente aos museus e, neste sentido, cabe sublinhar que essa disciplina aplicada se interessa pela compreensão sobre

como as sociedades se relacionam com a sua herança patrimonial musealizada e, ao mesmo tempo, entende que os processos museológicos constituem as bases para essas relações e estão sendo gerados na contemporaneidade sob a nossa responsabilidade, tanto do ponto de vista dos profissionais da área, quanto no que tange à sociedade fruidora. Essa disciplina, com base em seus princípios teórico-metodológicos, preocupa-se em compreender os aspectos históricos do universo museal, como também, em orientar as experimentações que produzem os museus da atualidade.

De acordo com Neil Postman (1989), os museus servem para responder o que é a condição humana e, nessa perspectiva, assumem diferentes formatos e abordam essa questão com distintos enfoques conceituais. Às vezes, essa pergunta é respondida por intermédio de instituições que consagram as expressões culturais – individuais ou coletivas – que dignificam os diversos grupos sociais e, em outras vezes, os museus se organizam em torno de temas que evidenciam as atrocidades da humanidade. Às vezes, as respostas podem ser encontradas em museus consagrados internacionalmente, como é o caso do Museu do Louvre (Paris, França), do Museu Americano de História Natural (Nova York, Estados Unidos) ou do Museu de Arte de São Paulo (São Paulo, Brasil); em outras oportunidades, constatamos que essa indagação está na gênese de instituições monote-máticas, como é o caso do Museu da Reforma

Protestante (Genebra, Suíça) ou do Memorial da Resistência de São Paulo (São Paulo, Brasil). Podemos encontrar subsídios para essa pergunta mesmo em instituições museológicas universitárias dedicadas às especificidades de campos de conhecimento como são os museus de Arqueologia e Etnologia e de Zoologia, ambos da Universidade de São Paulo (São Paulo, Brasil). Por sua vez, o Museu da Favela da Maré (Rio de Janeiro, Brasil), o Museu de Huambo (Huambo, Angola) e o Ecomuseu de Itaipu (Foz de Iguaçu, Brasil) respondem à pergunta em pauta, tanto quanto a Tate Modern (Londres, Inglaterra), o Newseum (Washington, Estados Unidos), ou a Pinacoteca do Estado (São Paulo, Brasil). Entretanto, nessa indagação reside um forte sintoma do caráter transgressor das instituições museológicas.

Enquanto há uma inequívoca convicção de que a transitoriedade humana é uma realidade, os museus são instituições concebidas e formatadas para atuarem no sentido contrário e perpetuarem, por meio de suas coleções e acervos, os sinais das formas de humanidade e, nesse sentido, canalizarem a atenção para outro ponto de vista, ou seja: o que é a condição humana?

De uma forma ou de outra, a questão da condição humana está colocada para muitos campos de atuação das sociedades, mas os museus têm especial privilégio para argumentar com respostas, pois sua base está na perspec-

tiva preservacionista, e suas energias, direcionadas para os desdobramentos educacionais, transformando-se em instituição que pode colaborar efetivamente com o desenvolvimento social, cultural e econômico.

Se a busca de respostas à transitoriedade humana tem permitido aos museus transgredirem e transporem os seus limites conceituais e técnicos, a perspectiva de trabalho que sustenta o processo curatorial – compreendido aqui como essencial para o desenvolvimento adequado da cadeia operatória de procedimentos museológicos – permite avaliar o quanto os museus constituídos de forma compatível às exigências técnicas e científicas possibilitam e potencializam os trabalhos coletivos, interdisciplinares e multiprofissionais. Esse processo que articula as ações-fim museológicas de aquisição, estudo, conservação, documentação, segurança, exposição, educação e avaliação, entre algumas outras, e as coloca em estreita sintonia com as ações-meio de uma instituição, impõe a interdependência entre elas e evidencia a necessidade do diálogo institucional. Essa perspectiva de atuação plural evidencia que, ao longo do tempo, os museus têm conseguido se distanciar do paradigma do trabalho isolado e consagrado do curador, das atitudes exacerbadas de exibicionismo e vaidade em torno de coleções, das inconsequentes competições entre instituições e, sobretudo, essas instituições têm postulado a necessidade de pautarem a

sua interlocução com a sociedade a partir da elaboração de planos de gestão museológica, contextualizados por planejamentos estratégicos e sólidas participações da sociedade civil. A abertura para a atuação de pessoas externas ao quadro do museu, ao lado da profissionalização das gestões institucionais e entrelaçadas pela emergência da reciprocidade entre os diferentes profissionais que atuam nos processos museológicos, tem distanciado consideravelmente os museus da imagem dos gabinetes de curiosidades que tinham proprietários privados e dos estúdios artísticos financiados pelos mecenas.

Da mesma forma, as diversas legislações locais, nacionais e internacionais que normalizam o trato com o patrimônio e condicionam a atuação dos governos e dos profissionais ao atendimento de códigos de ética são responsáveis pela ruptura com procedimentos relativos aos saques, espoliações e roubos de coleções e acervos e, ainda, têm preconizado a importância da atenção dirigida para referências culturais materiais e imateriais, evidenciando a complementaridade dos vetores patrimoniais tangíveis e intangíveis.

A busca pela inovação de parâmetros técnicos, os caminhos percorridos para a superação de barreiras que constroem os enfoques temáticos dos museus em função de preconceitos e opressões, aliam-se, nessa trajetória de sucessivas transgressões, às ampliações episte-

mológicas que têm consolidado a Museologia como um campo de conhecimento necessário aos museus. Nas últimas décadas, as discussões conceituais têm sido intensas e permeadas por colocações que problematizam as causas e os efeitos das ações museológicas, a partir de distintos argumentos, entre os quais podem-se destacar: o enquadramento dessa disciplina no contexto teórico e metodológico das Ciências Sociais e Aplicadas; a complexidade das razões que levam as sociedades a selecionarem aspectos da realidade e os protegerem no cenário dos museus; as evidências de longevidade (com tradições e rupturas) desse modelo institucional vocacionado para a preservação, mas com forte apelo comunicacional; o domínio sobre os meandros e a engrenagem da cadeia operatória de procedimentos museológicos de salvaguarda e comunicação que sustentam e qualificam os processos de trabalho dos museus; a mediação sobre os impactos e as reações possíveis no que tange à compreensão sobre o papel que as instituições museológicas podem desempenhar na contemporaneidade, entre outros argumentos, que sinalizam para uma rota de sistemática reflexão sobre as questões endógenas aos museus e, ao mesmo tempo, relativa aos contextos que os acolhem e sustentam.

Nesse quadro interpretativo e que reitera a importância da Museologia para que os museus sejam transgressores e que cada vez mais se consolidem como instituições de importância social nos domínios das ciências e das artes,

das megalópoles e das pequenas comunidades, das grandes capitais e dos pequenos povoados do interior, diversos estudiosos têm deixado as suas marcas, colaborando para a ruptura de paradigmas e ampliação das perspectivas de análise. Waldisa Rússio (1981) sublinha que o museu acolhe a relação entre o Homem e o Objeto e argumenta sobre o quanto esse cenário institucionalizado é responsável pelo diálogo que as sociedades travam com suas próprias realizações e legados culturais. Acompanhando a reflexão dessa autora, Hughes de Varine (2008) sinaliza para a necessidade de os projetos museológicos contemplarem três dimensões intrínsecas às diferentes sociedades, vinculadas aos seus capitais sociais, econômicos e culturais. Em outra direção, Marcelo Cunha (2008) chama a atenção em relação ao aspecto de ritualização a partir do qual os museus apresentam as variáveis culturais das sociedades, um ponto de vista que será abordado também por Chagas (2009), quando este defende a ideia da existência de diferentes imaginações museais. Esses autores e centenas de outros evidenciam a necessidade de análise que o fenômeno museológico exige cotidianamente e a importância dos cursos de formação, especialização e capacitação profissionais e, sobretudo, os seus respectivos desdobramentos acadêmicos no que diz respeito à produção de teses, dissertações e monografias. Os estudos museológicos têm mostrado o quanto os museus são complexos e têm sido um enorme apoio na transgressão que rompeu com a men-

talidade de que essas instituições podem ser amadoras e que não necessitam de especializações profissionais ou planejamentos de gestão.

Os pontos até aqui indicados estão vinculados a uma premissa que entende que as instituições museológicas, mediante reiteradas transgressões, têm conseguido desenhar um cenário de inserção social com traços mais nítidos, em um espaço cada vez mais amplo e consolidado no que diz respeito à identificação com as diferentes sociedades onde estão inseridas, permitindo responder àqueles que indagam sobre qual é a função dos museus, a partir de diferentes argumentos, entre os quais é possível destacar:

- a. Os museus servem para mediar as relações entre a convicção sobre a transitoriedade humana e os desafios preservacionistas referentes às expressões culturais da humanidade consignadas em seus acervos e coleções;
- b. Os museus servem para produzir e difundir conhecimento novo sobre as diversas ciências e artes, mediante estudo, salvaguarda e comunicação de seus acervos e coleções;
- c. Os museus servem, ainda, para demonstrar que é necessário não perder de vista a capacidade operacional, interdependente e processual das ações técnicas e científicas desenvolvidas por diferentes ramos profissionais e, também, a necessidade de análise sobre as atividades curatoriais, quando se tem a responsabilidade pública pelo patrimônio coletivo;

d. Os museus servem, sobretudo, para aliar as novas tecnologias à preservação patrimonial, os diferentes tempos de fruição à perspectiva do tempo pautado pela dinâmica da vida cotidiana 'sem tempo' e as distintas formas pedagógicas de educação dos sentidos à pedagogia da educação da memória.

Os argumentos aqui elencados podem ser multiplicados e problematizados, mas também podem ser sintetizados em uma afirmação: os museus nos ajudam a entender quem somos.

### **As transgressões identificadas na Museologia paulista**

As questões pontuadas de forma breve, que desvelam alguns caminhos que nos ajudam a compreender e valorizar a função dos museus na contemporaneidade, podem ser identificadas no cenário nacional, pois já contamos com mais de duzentos anos de experiência acumulada, dispersa por todas as regiões do país e envolvida por diferentes instâncias governamentais, com gradual participação da sociedade civil e, em especial, direcionada para múltiplas explicações sobre o Brasil e marcada por questionamentos reiterados. O olhar sobre as experiências museológicas brasileiras nos mostra que, mesmo considerando que a instituição museu é uma herança do processo de colonização, já demos mostra de abertura de caminhos inéditos e da consolidação dessas

instituições a partir das nossas características socioculturais e políticas.

Quando focalizamos esse olhar para a realidade institucional do estado de São Paulo, identificamos algumas singularidades para o interesse deste texto. Trata-se, na verdade, de alguns pontos que permeiam a trajetória dos museus paulistas, com acentuadas evidências de transgressões e buscas de novos caminhos para o desenvolvimento dos museus e dos cenários que os consolidam. As evidências são muitas e têm diferentes origens e características, por isso, serão apresentadas algumas que, entre todas, sinalizam para problemas diferenciados.

A passagem de Affonso de Taunay pela direção do Museu Paulista, hoje da Universidade de São Paulo, de 1917 a 1945, representou uma sensível especialização no perfil da instituição e mesmo uma transgressão em relação ao seu perfil de museu eclético, como se havia consolidado em consonância com os ditames de uma Museologia internacional da época. Essa alteração de rumo inaugurou ainda outra vertente de desafios e rupturas, pois de acordo com as intenções do historiador, nessa nova fase, a instituição buscou imprimir, nas palavras de Ana Cláudia Fonseca Brefe (2005, p.288) "a organização de um museu histórico dedicado a conservar, expor e divulgar os documentos e os objetos históricos de interesse para a reconstrução da história nacional de

cunho paulista". Trata-se, portanto, de uma transgressão com múltiplas variáveis e que deixou um legado considerável para a Museologia paulista. A proposição de uma história nacional pautada por fatos ocorridos em São Paulo abriu importantes rotas para a construção das historicidades regionais, com os respectivos desdobramentos de musealização, e a reformatação desse museu possibilitou o surgimento de outras vertentes, incrementando a dinâmica museológica do Estado.

O renomado Mário de Andrade, cujo nome está vinculado a inúmeras manifestações de rupturas e de superação em relação às tradicionais interpretações culturais da nossa realidade, nos deixou um enorme legado no que se refere ao direcionamento do nosso olhar em relação ao que deve ser preservado e valorizado. A idealização do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, que vinculava ação cultural com preservação patrimonial, pensada na década de 1930, com forte expressão de pesquisa e determinada vocação educacional, até os dias de hoje é reconhecida como proposta transgressora e inédita em muitos aspectos. Entretanto, uma afirmação do genial intelectual, cunhada em documento sobre museus regionais, pontuou de forma significativa o seu legado para um repensar da Museologia e que ainda hoje reflete as nossas preocupações, ao afirmar que "o que interessava não eram as mudanças técnicas que os museus vinham passando, mas sim,

as mudanças éticas" (Andrade, 1938, apud Bruno, 2006a, p.126).

Os nomes de Affonso Taunay e de Mário de Andrade simbolizam outros tantos nomes de profissionais que marcaram o início dos processos museológicos paulistas na primeira metade do século XX, com proposições transgressoras, que abriram rotas inéditas e causam forte influência até os dias de hoje. A gestão da multiplicidade de museus dispersos por diversas cidades do interior do estado, desde a sua origem apresenta características singulares: a atuação inovadora de Vinício Stein Campos, a partir da década de 1950, com a implantação de uma rede de museus locais, os Museus Históricos e Pedagógicos, consagrando patronos de expressão nacional, realizando campanhas para a doação de acervos e desenvolvendo cursos para a capacitação profissional, entre outras características que intrigam os estudiosos da área no sentido de entender as mentalidades que sustentaram essas criações. De acordo com Simona Misan (2005, p.161),

*É importante enfatizar que os Museus Históricos e Pedagógicos, na concepção de Vinício Stein, procuraram associar o sentido de tradição histórica como justificativa basilar para o progresso urbano entendido como fenômeno nacional, de integração entre cidades, estados e o país. A implantação da rede de museus construiu uma versão de "reconhecimento*

*identitário" à custa de mecanismos de potenciação e relevo da história local, por meio dos personagens "que fizeram história" mas, na realidade, tal versão se constituiu em um eficaz instrumento de apagamento da identidade de nossas cidades.*

Entretanto, à época, a implantação dessa rede aportou características inéditas no que se refere à gestão do Estado em relação às políticas museológicas, pois é um caso isolado no contexto brasileiro desse período. Nesse sentido, é possível afirmar que a administração pública dos museus paulistas tem introduzido rupturas que podem ser evidenciadas como busca de inovação e superação de paradigmas museológicos. Por um lado, desde a década de 1940 a gestão das artes tem introduzido diversas rupturas no que tange à delimitação dos recortes patrimoniais, aos enquadramentos de acervos, à dinâmica das ações museológicas, reunindo um conjunto muito expressivo de instituições. Por outro lado, os museus vinculados à Universidade de São Paulo têm alcançado uma estatura institucional que lhes permite total integração à dinâmica acadêmica, fato inédito se comparados com outras instituições congêneres das outras universidades brasileiras. Ainda no que tange à gestão, a implantação de Organizações Sociais e de Cultura, no âmbito da Unidade de Preservação e Patrimônio Museológico da Secretaria de Estado da Cultura, no sentido contrário à tendência estatizante comum às instituições museológicas brasileiras,

faz emergir novos sinais de transgressão e de rotas inéditas que, mais uma vez, partilham compromissos estatais com as responsabilidades da sociedade civil.

Cabe, ainda, sublinhar outro vetor responsável por significativa transgressão que o contexto paulista legou, a partir da implantação de um Curso de Especialização em Museologia na Escola de Sociologia e Política, concebido e coordenado pela professora Waldisa Rússia Camargo Guarnieri entre os anos de 1978 e 1990, considerando que até aquele momento a tradição estava vinculada à formação em nível de graduação, com forte expressão técnica. A essa iniciativa deve ser somada, também, a sua dissertação de mestrado – *Museu: um aspecto das organizações culturais num país em desenvolvimento* – defendida em 1977 na mesma escola, que não só inaugura a inserção da Museologia no universo acadêmico do país, mas, sobretudo, discute a relação dos museus com as questões que envolvem o desenvolvimento social. Essa transgressão, além da superação de limites, causou forte impacto no cenário nacional e impulsionou outras experiências congêneres, como por exemplo, a organização do Curso de Especialização em Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP) que, de 1999 a 2006, realizou quatro edições, ou mesmo a proliferação de estudos acadêmicos nos níveis de monografia, dissertação e teses.

## Considerações finais

Os museus servem para transgredir, entre muitas outras funções que garantem que essas instituições sobrevivam aos mais diferentes impactos em relação às suas particularidades e, ao mesmo tempo, renovem sistematicamente a sua órbita de abrangência no que diz respeito às suas responsabilidades públicas. O século XXI, ainda na sua primeira década, já introduziu novos insumos para a ampliação desse cenário de musealização e aponta para mais vetores instigantes. Esta referência está vinculada à criação do Museu Afro Brasil, do Museu da Língua Portuguesa, do Museu do Futebol, à projeção pública exponencial da Pinacoteca do Estado, à revitalização de diversas instituições localizadas no interior do estado, à revitalização do Sistema Estadual de Museus, à proliferação do ensino e da produção acadêmica, entre muitas outras manifestações que, com certeza, potencializam o legado que foi recebido dos pioneiros desta área.

Do ponto de vista delineado neste texto, a trajetória da Museologia paulista tem contribuído de forma expressiva, projetando novas formas de museus, propondo inéditos modelos de gestão, ampliando e verticalizando as responsabilidades no que se refere à especialização de profissionais e à produção de conhecimento para o campo museal, entre muitas outras características que nos fazem

transgredir e afirmar que há uma Museologia com contornos e delimitações paulistas, que tem consolidado não só os processos museológicos, mas tem provocado importantes reações em outras regiões do Brasil e despertado interesse estrangeiro. Trata-se, em especial, de uma área profissional que está em constante ebulição e muito atenta aos constrangimentos que comprometem essa trajetória, como a imposição do amadorismo e a desvalorização da importância das instituições museológicas.

## Sobre a Autora

### Maria Cristina Oliveira Bruno

Museóloga, professora titular em Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP), é professora convidada da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT) de Portugal, onde ministra seminários e orienta mestradados e doutoramentos no Centro de Estudos de Sociomuseologia. É autora e responsável pela organização de livros e artigos em periódicos especializados, membro de conselhos de instituições culturais, e presta consultorias a instituições para a elaboração de programas museológicos. Coordena o Grupo de Pesquisa do CNPq "Musealização da Arqueologia".  
mcobruno@usp.br

## Referências bibliográficas

- ALEXANDER, Edward. *Museums in motion: an introduction to the history and functions of museums*. Nashville: American Association for State and Local History, 1979.
- BAZIN, Germain. *Le Temps des musées*. Liège: s.n., 1967.
- BREFFÉ, Ana Claudia Fonseca. *O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória nacional, 1917-1945*. São Paulo: Ed. UNESP; Museu Paulista, 2005.
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Definição de curadoria. Os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial In: CADERNOS DE DIRETRIZES MUSEOLÓGICAS 2: mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa. Leticia Julião (Coord.), José Neves Bittencourt (Org). Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008. p.14-23.
- \_\_\_\_\_. As expedições no cenário museal. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira; FRANCO, Maria Ignês Mantovani; MAGNANI, José Guilherme; WAKARARA, Júlio Abe; CAHUY, Jupira. *Expedição São Paulo 450 Anos: uma viagem por dentro da metrópole*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura; Instituto Florestan Fernandes, 2004.
- \_\_\_\_\_. A Museologia como pedagogia para o patrimônio. *Ciências Et Letras*, Porto Alegre, n.31, p.87-97, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Museologia: a luta pela perseguição ao abandono*. Tese (Livre-Docência) – MAE, USP. São Paulo, 2000.
- \_\_\_\_\_. Museu da Cidade de São Paulo: as mudanças éticas sonhadas por Mário de Andrade. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico da Cidade de São Paulo, n.204, p.119-127, 2006a.
- \_\_\_\_\_. Museus e Pedagogia Museológica: os caminhos para a administração dos indicadores da memória. In: MILDNER, Saul Eduardo Seiguer (Coord.). *As várias faces do Patrimônio*. Santa Maria: Pallotti, 2006b. p.119-140.
- CHAGAS, Mário. *A imaginação museal: museu, memória e poder* em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: MinC/Ibram, 2009.
- CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. Museus, exposições e identidades: os desafios do tratamento museológico do patrimônio afro-brasileiro. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira; NEVES, Kátia Regina Felipini (Coord.). *Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento: propostas e reflexões museológicas*. São Cristóvão (SE): Museu de Arqueologia de Xingó, 2008.
- DESVALLÉES, André. *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Mâcon (Saône-et-Loire): Ed. W. Savigny-le-Temple (Seine-et-Marne); MNES, 1992. v.1 (Collection Muséologie).
- \_\_\_\_\_. *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Mâcon (Saône-et-Loire): Ed. W. Savigny-le-Temple (Seine-et-Marne): MNES, 1994. v.2 (Collection Muséologie).

- ENCICLOPÉDIA Einaudi. *Memória-História*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984. (Enciclopédia Einaudi, 1).
- FERNÁNDEZ, Luis Alonso. *Introducción a la nueva museología*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e preservação. *Cadernos Museológicos*, Rio de Janeiro, n.3, p.7-12, 1990.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- \_\_\_\_\_. Escapando da Amnésia. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n.23, p.34-57, 1994.
- LÉON, Aurora. *El museo: teoría, praxis y utopía*. Madrid: Ed. Cátedra, 1978.
- MISAN, Simona. *A implantação dos Museus Históricos e Pedagógicos do Estado de São Paulo (1956-1973)*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.
- PEARCE, Susan M. *Museums, objects and collections*. Washington (DC): Smithsonian Institution, 1992.
- POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: ENCICLOPÉDIA EINAUDI. *Memória e história*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997. v.1, p.77.
- POSTMAN, Neil. *Museus: geradores de cultura*. (Palestra). In: CONSEIL INTERNATIONAL DES MUSÉES, CONFÉRENCE GÉNÉRALE ET ASSEMBLÉE GÉNÉRALE, 15., 1989, Haia.
- RÚSSIO, W. L'Interdisciplinarité em Museologie. *Museological Working Papers*, Stockholm, n.2, p.58-59, 1981.
- SCHAER, Roland. *L'invention des musées*. Evreux: Gallimard, 1993. (Découvertes Gallimard, 187).
- VARINE, Hughes. *Museus e Desenvolvimento Local: um balanço crítico*. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira; NEVES, Kátia Regina Felipini (Coord.). *Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento: propostas e reflexões museológicas*. São Cristóvão (SE): Museu de Arqueologia de Xingó, 2008.





Ana Silvia Bloise

## capítulo III

# O desafio da gestão dos pequenos museus

Apesar de toda revolução observada nas últimas décadas, o Museu continua a ser uma instituição cultural cheia de potencialidades e contradições: ele é rico em razão do patrimônio que abriga, mas é pobre em relação ao orçamento com que trabalha; tem como missão preservar o patrimônio cultural e ao mesmo tempo torná-lo acessível à sociedade – funções por vezes quase incompatíveis.

No Museu o paradoxo do valor é o dilema de gestão sempre presente: uma combinação de necessidade de trabalho altamente especializado com a realidade da mão de obra não qualificada, aliada à escassez de recursos financeiros. Além disso, as expectativas do público leigo e do público especialista em geral não são coincidentes (Benhamou, 2007, p.93).

O Museu abriga uma herança cultural que pertence a todos, mas que é de fato conhecida e reconhecida como tal por poucos. A frequência de visita a museus no Brasil sempre foi e ainda continua abaixo da sua potencialidade.

A ambição de quem trabalha no campo dos museus e de quem gosta de museus é grande. O Museu não pode ser 'apenas' espaço que abriga e preserva o patrimônio, a arte, os testemunhos da história, nossas memórias; ele deve ser um espaço cultural dinâmico, que possa atrair público numeroso e atender às expectativas de diferentes públicos, com diferentes graus de instrução,

exercendo assim uma função social, educativa e de lazer cultural.

Frente a esses desafios, os museus deveriam contar com gestores culturais altamente qualificados e equipes multidisciplinares, capazes de cumprir as exigências técnicas em relação à preservação do patrimônio e ao mesmo tempo serem capazes de uma comunicação museológica eficaz.

Poucos museus brasileiros já possuem esse nível de organização mais complexo. São os maiores museus e aqueles localizados no Rio de Janeiro, em São Paulo e em outras grandes capitais, como Belo Horizonte, Salvador e Porto Alegre. Tais museus, por contarem com estrutura e recursos humanos especializados, estão aptos a captar recursos através de leis de incentivo, obter doações e legados, utilizar fontes de recursos públicos ou privados disponíveis. Eles elaboram exposições atraentes e sempre têm novos projetos em andamento. Assim conquistam o merecido reconhecimento social, atraem mais mídia espontânea e certamente terão facilidade em obter parceiros, doações e patrocínios.

A realidade dos pequenos museus do interior é bem diferente e, assim como acontece em outras áreas da produção da cultura, a gestão é o elo mais frágil de uma cadeia de necessidades e lacunas não satisfatoriamente resolvidas. Podemos dizer que a gestão da maioria desses museus localizados fora dos grandes centros é feita através desta fórmula: muita

boa vontade, poucos recursos financeiros e humanos, quase nenhum acesso a tecnologias e conhecimento especializado. Nos pequenos museus não se trabalha sem uma grande dose de dedicação pessoal e muita flexibilidade.

E por vezes nem mesmo a dedicação pessoal e a competência são levadas em conta. É quando as indicações políticas levam para o museu pessoas sem perfil, qualificação e interesse pelo Museu. É o que também constatou a pesquisadora Myriam Sepúlveda Santos, quando afirma que

*embora os museus brasileiros tenham constituído um campo próprio, denominado internamente como 'museal', em que valores, critérios, práticas e discursos específicos são reconhecidos, é notória a falta de transparência e de visibilidade, por exemplo, na gestão de recursos e seleção de profissionais, questões ainda vinculadas a trocas de favor e decisões políticas que não atendem critérios claros estabelecidos dentro do campo. (Santos, 2004, p.68)*

Supõe-se que o museu reproduza o que acontece na sociedade, que se revela através dos seus museus. Lá podemos aferir sua riqueza, seu nível de organização política, seu nível de desenvolvimento humano. Neste sentido, tais instituições poderiam ser consideradas microcosmos sociais (MinC, 2005, p.4).

Já que os museus refletem em menor escala a realidade social, podem ser interpretados como

verdadeiros 'fractais'.<sup>1</sup> Paradoxalmente e numa relação de reciprocidade de forças, o 'fractal' museológico tem a força de alterar estruturas maiores, porém semelhantes em sua essência. Sim, sabemos que é possível ensejar mudanças nos museus para mudar a realidade social. Na Declaração de Santiago do Chile, de 1972, o Museu já era entendido no seu papel de agente transformador. Alguns anos mais tarde, Waldisa Rússio avançou nessa ideia, dizendo que "Cabe ao museu ser o elemento reintegrador, o elemento de compreensão, o agente da utopia... utopia entendida como fase que antecede ao planejamento, no terreno das probabilidades e de cunho inspiracional" (Rússio, 1979, p.7).

## O museu e os seus públicos

Ainda pode ser considerada atual a crítica dirigida aos museus franceses por Paul Valéry em um artigo intitulado "O problema dos museus". Nele o autor confessa não amar os museus, enumerando uma série de razões para isso: museus são lugares confusos, tristes, opressivos, cheios de objetos e de proibições, que nos dão uma sensação de frieza, por vezes uma 'dor na consciência' e ainda nos obrigam a fingir erudição! (Valéry, 1923, p.6). Valéry, mesmo sendo intelectual, comprovava que sempre houve dificuldade de diálogo entre o museu e seus públicos.

Em nosso país a maioria da população ainda não sabe para que (ou a quem) servem os mu-

seus. Há pouca oferta desses equipamentos culturais, principalmente se levarmos em conta a extensão do território nacional. Dados do IBGE de 2007 indicam que, em média, apenas 21% dos municípios possuem museus, mas a pouca oferta de museus não é o único motivo para a baixa frequência de visitas. Estudos apontam outros fatores, demonstram que a frequência a museus quase sempre está relacionada a um nível mais alto de instrução do visitante (Almeida, 1995, p.329; Santos, 2001, p.67), indicam haver uma relação direta entre a frequência a equipamentos culturais como museus, teatros e cinema e o nível de alfabetismo e renda (Barbosa, 2007, p.178), e uma relação entre capital cultural e maior fruição de equipamentos culturais como museus (Cazelli, 2005).

O distanciamento do grande público em relação aos seus museus deve ser entendido como um desafio. As causas hoje podem estar no modelo de gestão, no planejamento institucional, no processo de comunicação e até na constituição de coleções e acervos poucos significativos ou representativos.

O Museu é um legado europeu, que durante décadas preservou e reproduziu valores estéticos, glorificou personagens e fatos que interessavam a uma parcela bem reduzida da sociedade brasileira. Por vezes foram constituídos por força de lei, outras vezes foram fruto de entusiasmos e de utopias de pequenos grupos ou indivíduos.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> O conceito de fractal foi estabelecido pelo matemático Benoit Mandelbrot. Serve aqui para sugerir que o museu de certa forma reproduz padrões não lineares de atuação, semelhantes aos da sociedade na qual se insere.

<sup>2</sup> Waldisa Rússio realizou um estudo sobre os museus da capital e do interior do estado, parte de sua dissertação de mestrado. Uma síntese encontra-se no artigo "Museus de São Paulo", publicada no Suplemento Cultural do jornal *O Estado de S. Paulo*, n.167, ano IV, p.11, de 1980. Ela traça um panorama histórico e crítico sobre as idas e vindas da política cultural para museus em São Paulo, que começa com a criação do Museu Paulista e chega ao final da década de 1970 com as grandes novidades da época: o surgimento do curso de Pós-Graduação em Museologia em São Paulo e a criação do Museu de Rua.

<sup>3</sup> Atualmente já existem cursos de formação em Museologia em dez estados brasileiros. São Paulo, onde não há cursos de graduação em Museologia, deu porém um passo importante para suprir a lacuna de trabalhadores de nível médio, ao criar o curso profissionalizante de técnico em museu, ministrado no Centro Paula Souza.

Somente agora, nos últimos dez anos, é que algumas instituições de caráter museológico estão sendo revitalizadas e outras foram criadas mais conformes ao gosto brasileiro e explorando temáticas de seu interesse, podendo de fato revelar o rosto e interpretar a alma multifacetada do nosso país.

Os museus das pequenas cidades, mesmo estando de certa forma mais próximos da população local, não conseguem romper com esse distanciamento, que deve ser enfrentado através de diversas estratégias de valorização identitária e de políticas públicas específicas.

O desafio da gestão dos museus é, portanto grande. Como levar o brasileiro a conhecer e frequentar museus é um desses desafios. Como qualificar os pequenos museus para que isso aconteça é o desafio complementar. Ele só poderá ser enfrentado quando se puder contar com recursos humanos adequados e com o apoio de uma política pública que atinja a todas as instituições museológicas, levando em conta, porém, o seu tamanho, sua origem, e o contexto sociocultural.

### **Por uma política de quotas para os pequenos museus**

Assim como houve no passado muitos incentivos para a indústria brasileira nascente, será preciso incentivar o desenvolvimento dos pequenos museus, garantir-lhes edificações

modernizadas, acesso ao conhecimento gerencial e técnico, de forma a ultrapassar as antigas e obsoletas estruturas que ainda existem.

É preciso refinar as políticas de editais para que eles possam atingir museus e acervos que de fato mais precisam: os pequenos museus, os museus distantes das grandes capitais.

É possível legislar no âmbito municipal, de forma a estimular as pessoas da própria comunidade a fazerem doações aos museus municipais, através das Sociedades de Amigos dos Museus.

### **Pelo acesso a educação em Museologia**

Não se pode imaginar que a revolução na gestão dos museus será feita sem a criação de escolas, faculdades e cursos especializados. Até agora os museus paulistas foram de responsabilidade quase exclusiva de alguns professores que, ocupando cargos de direção, heroicamente trabalharam em condições de isolamento e falta de recursos e na ausência de apoio da sociedade ou mesmo do governo.

A falta de um curso de formação em Museologia em São Paulo<sup>3</sup> é uma lacuna perversa, quase inexplicável. É preciso formar a nova geração de trabalhadores, profissionais em seus campos de atuação, os quais precisam estar a

serviço dos prováveis oitocentos museus que hoje já existem em São Paulo.<sup>4</sup>

É preciso repudiar veementemente os atalhos na carreira museológica, cursos que prometem, mas não entregam a formação profissional: breves cursos a distância, cursos sequenciais, cursos criados a partir de modismos, que não têm correspondência na Classificação Brasileira de Ocupações do Ministério do Trabalho.

Ou vamos correr o risco de perder o patrimônio que os museus abrigam e os investimentos realizados e planejados para esse setor?

### **Pelo museu necessário**

As mudanças ocorridas nos últimos anos em bibliotecas, após um traumático período em que acreditávamos que os livros iriam desaparecer (ou até que não haveria mais leitores de livros) deverão servir de exemplo para os museus. As principais bibliotecas públicas e privadas já passaram por grandes transformações, deixando de ser locais vazios de público, guardiões de coleções de livros obsoletos, para se tornarem novamente locais frequentados e necessários. Essas novas bibliotecas não são apenas um conjunto de equipamentos e bons programas para a gerência de bases de dados e de telecomunicação. Elas são fruto de uma revisão dos modelos administrativos de gerenciamento de informações, com altíssimo

grau de utilização de tecnologias. Mas o que de fato se encontra como fundamento dessa transição é uma nova atitude gerencial, aliada a um reposicionamento do foco de atividade do bibliotecário, que sai do documento para o gerenciamento de recursos de informação (Marchiori, 1997, p.30).

O mesmo esforço deve ser realizado para com os pequenos museus, que não podem mais ser encarados como depósitos de objetos antigos, um 'mal necessário', um ônus para a comunidade. Eles precisam sofrer este tipo de reposicionamento: uma mudança de foco e de forma de gerenciamento, além de investimentos regulares. Esses museus ao serem reconhecidos como novos ambientes de preservação e fruição do patrimônio cultural, movimentarão outras dimensões da vida: a educacional, a turística, a social e a econômica.

Os museus precisam se tornar necessários aos seus diversos públicos para realizarem a sua missão mais nobre, que é a de preservação do patrimônio cultural que queremos de fato como herança. Essa estratégia os orientará a ser uma instituição que não só reflete a sociedade, mas que trabalha a favor da utopia. O museu é um fractal, que pode promover mudanças. Precisamos primeiro sonhar para realizá-lo.

<sup>4</sup> Uma estimativa inferida com base em estudo realizado em 2007, na região denominada Cone Leste Paulista. Na ocasião foram mapeadas 60 instituições museológicas. Desses museus, 70% estavam registrados no Cadastro Nacional de Museus na época.

## Sobre a Autora

### Ana Silvia Bloise

Museóloga, especialista em administração de empresas e em políticas públicas de cultura, é sócia diretora da empresa Oficina 3 Comunicação e presidente em Exercício do Conselho Regional de Museologia, 4ª Região. oficina@of3.com.br

## Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Adriana M. Estudos de público: a avaliação de exposição como instrumento para compreender um processo de comunicação. *Revista do Museu de arqueologia e Etnologia*, São Paulo: Universidade de São Paulo, n.5, p.325- 334, 1995.
- BARBOSA, Frederico A. da S. *Política Cultural no Brasil, 2002-2006: acompanhamento e análise*. Brasília: Ipea; Ministério da Cultura, 2007. 220p. (Coleção Cadernos de Políticas Culturais; v.2).
- BENHAMOU, Françoise. *A economia da cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007. 194p.
- BRASIL. MINISTÉRIO DA CULTURA (MinC). *Cadastro Nacional de Museus, mapeando a diversidade cultural brasileira*. Brasília: Departamento de Museus e Centros Culturais, Iphan, out. 2005.
- CAZELLI, S. *Ciência, cultura, museus, jovens e escolas: quais as relações?* Tese (Doutorado) – Departamento de Educação, Pontifícia Universidade Católica. Rio de Janeiro, 2005. 260p.
- MARCHIORI, Patricia Zeni. 'Ciberteca' ou biblioteca virtual: uma perspectiva de gerenciamento de recursos de informação. *Ci. Inf.*, Brasília, v.26, n.2, Maio 1997. Disponível em: [www.scielo.br/scielo](http://www.scielo.br/scielo); Acesso em: 30 mar. 2010.
- MISAN, Simona. Os museus históricos e pedagógicos do estado de São Paulo. *An. mus. paul.*, São Paulo, v.16, n.2, Dez. 2008. Disponível em: [www.scielo.br/scielo](http://www.scielo.br/scielo); Acesso em: 30 mar. 2010.
- RÚSSIO, W. Museologia e Museu. *O Estado de S. Paulo, Suplemento Cultural*, Ano III, n.139, p.6-7, 1º jul. 1979.
- SANTOS, Myrian Sepúlveda. Brazilian Museums: public policy and missing Public. *Journal of Latin American Cultural Studies*, v.10, n.1, p.67-81, 2001.
- \_\_\_\_\_. Museus brasileiros e política cultural. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.19, n.55, p.53-72, 2004.
- VALÉRY, Paul. *Le problème des musées* (1923). Disponível em: [dx.doi.org/doi:10.1522/cla.sif.vap.pro](http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.sif.vap.pro); Acesso em: 30 mar. 2010.



# Angelica Fabbri

*O museu é um dos locais que nos proporcionam a mais elevada ideia do homem.*

André Malraux

## capítulo IV

# Museus: o que são, para que servem

### Introdução

Para além de pensar os museus em suas funções precípuas de documentação, investigação, conservação, educação e comunicação do patrimônio cultural se faz necessário pensar, no contexto contemporâneo, nas funções sociais e na representatividade que essas instituições devem ter, principalmente, para as comunidades onde estão instaladas e para o seu público; nessa perspectiva é preciso considerar as transformações ocorridas nos museus nas últimas décadas.

A intenção desta reflexão não é trazer novidades, tampouco esgotar o assunto, ou ainda explorá-lo em suas tantas vertentes possíveis de abordagem, mas trazer uma pequena contribuição para as discussões relevantes que a efervescência no cenário museológico atual suscita, ou seja, pensar e discorrer sobre os desafios e as perspectivas para o trabalho hoje com os museus e de forma especial com os museus localizados no interior, num contexto muito específico, com elementos positivos e negativos e realidades peculiares que impactam diretamente as instituições, influenciando e determinando as suas propostas e possibilidades de atuação.

## Museus hoje: um panorama geral

Atualmente o cenário dos museus no mundo, no Brasil e no estado de São Paulo está em evidência, num momento especialmente promissor; onde novos museus são criados e os existentes são repensados, reestruturados, requalificados, num processo e dinâmica vigorosos; políticas públicas são implementadas em vários níveis, nas esferas pública e privada.

Os museus estão entre as instituições mais antigas da humanidade; são instituições que viajaram pelos tempos, que podem melhorar o presente e influenciar o futuro, através das reflexões que operam como lugares de representação, como polos educativos, geradores e disseminadores de conhecimento, promotores de cidadania, que valorizam as identidades culturais em suas formas de expressão cotidiana, ritual e material.

Identidades que são construídas, não são fixas e imutáveis e se constroem historicamente; e falar em identidade implica falar em memória, pois a memória é um elemento constitutivo da identidade, tanto coletiva, quanto individual.

Museus são locais de memória, são responsáveis pela preservação do patrimônio, entendendo-se essa atividade como prática social constitutiva da dinâmica cultural de nossas sociedades.

De suas origens até os dias de hoje um processo de alterações vem ocorrendo nos museus, e num cenário com novos interesses, novos horizontes, novas demandas da sociedade a preservação cultural passou a ser entendida de forma mais abrangente, vinculada ao conceito de pluralidade cultural, diversidade, biodiversidade, meio ambiente, enfim, está se considerando a salvaguarda pelos museus de todas as formas de patrimônio: tangível, intangível, móvel, imóvel, cultural e natural.

E nos dias de hoje, frente a tão variadas demandas, alguns questionamentos estão na pauta do dia:

- Como melhorar a qualidade de nossos museus?
- Como desenvolver as competências necessárias ao trabalho de nossas instituições?
- Como ampliar o acesso ao conhecimento gerado por nossos museus?

E no caso dos museus de pequeno e médio porte, localizados nas cidades do interior, longe dos grandes centros e capitais, muitas vezes o único equipamento cultural da comunidade, dedicado prioritariamente à memória local, como cumprir adequadamente a missão de ampliar a cidadania, a participação da comunidade, como promover o sentido de pertencimento do público local?

Assim, cumpre aos museus compatibilizar suas atividades técnicas ligadas às suas funções

básicas e seus aspectos operacionais com a reflexão sobre o sentido social e cultural mais amplo da preservação dos bens culturais, com o comprometimento com práticas de inclusão social e acessibilidade na acepção literal do termo, não apenas aplicada ao atendimento de pessoas com necessidades especiais, ou mobilidade reduzida, mas de forma que se contemple o 'não-público', aquele cidadão sem 'ferramentas' para desvendar e explorar o mundo dos museus, buscando todas as parcelas presentes na população.

Essa mudança de paradigmas passa necessariamente pela redefinição de objetivos e responsabilidades, muitas vezes difícil de ser realizada, dado o enraizamento de certas práticas e conceitos cristalizados ao longo do tempo, os quais constituem um paradoxo por se constituírem em zonas de conforto, ou seja, às vezes é preferível conviver com o problema conhecido do que com um novo problema; a mudança, pela sua natureza intrínseca é desafiadora, e nem sempre se constitui num problema, na maioria das vezes é solução, devendo ser encarada sob seu aspecto positivo. Nessa perspectiva, é necessária a criação de programas, linhas de atuação, definição e redefinição de políticas institucionais de acervo, dentre outras, que tenham como eixo principal o tema gerador das instituições, com suas adjacências e transversalidades.

No caso específico de museus de cidades, notadamente as de pequeno e médio porte, é

necessário que sejam representativos desses locais, dos seus cidadãos em seu cotidiano, nos processos históricos e culturais que transformaram a cidade em sua atual forma no presente.

É sabido e considerado que muitas reuniões, congressos, simpósios e estudos de casos se debruçaram amplamente sobre o tema; também houve amplas discussões de problemas relativos a museus, suas teorias e práticas, seu papel na sociedade, envolvendo muitos profissionais; todos com as influências do pensamento e de características de diferentes momentos desenharam a trajetória dessas instituições e pontuaram mudanças de paradigmas, destacando-se dentre esses episódios a Mesa Redonda de Santiago do Chile, em 1972, evento que constitui um marco no processo de renovação da Museologia; também nessa linha a Declaração de Caracas, de 1992; ainda, os movimentos pela Nova Museologia.

Novas práticas e teorias sinalizam, cada vez mais fortemente, a relevância e a função social dos museus e sua responsabilidade com a inclusão sociocultural, em contraposição à Museologia tradicional, que elegia o acervo como um valor em si mesmo e concebia o patrimônio na perspectiva de uma preservação desvinculada de seu uso social.

Os museus passam a ser entendidos como locais privilegiados para o diálogo e a preservação das identidades e da diversidade natural e cultural.

Amplamente questionados em sua razão de existir, sempre muito criticados em várias instâncias, os museus seguem cada vez mais fortalecidos no cenário cultural. Permanecem frutos de suas mudanças, próprias de sua dinâmica relação com a sociedade, esta também em constante mudança e como espaços criadores e reveladores de múltiplas narrativas culturais, atendendo a diferentes públicos. Sejam de arte, de ciência, de história ou biográficos, casas-museus, de tecnologia ou de indústria, enfim, tenham a especificidade que tiverem, interessam e enriquecem a um número cada vez maior de pessoas, aqui, acolá, em todos os lugares, pelo mundo inteiro.

No cenário atual há que se considerar ainda o importante papel dos museus na economia de uma maneira geral e, pontualmente, na economia da cultura. São eles responsáveis por uma importante movimentação de recursos, pela geração de empregos diretos e indiretos e por deslocamentos de público que impactam significativamente a cadeia economicamente ativa.

Os museus são importantes propulsores de Turismo, sendo para algumas cidades do interior, de pequeno e médio porte, o principal, e às vezes único fator gerador da atividade turística do município.

As tecnologias de informação e comunicação têm possibilitado parcerias profícuas, constituindo-se em importantes aliadas dos museus em seu relacionamento com os mais diferentes

perfis de público, rompendo, muitas vezes, com limitações institucionais, possibilitando alcançar novos territórios e públicos impensados de outra forma; acrescentem-se ainda, as possibilidades de apoio e complementação em várias esferas de atuação dos museus interna e externamente.

Uma das maiores conquistas dos museus, podendo ser considerado um dos principais avanços dos museus, está no seu comprometimento com a Educação, compreendida como um processo social de formação de consciência crítica, de manutenção ou transformação das tradições e valores; de leitura e interatividade com o mundo, entendendo-se nessa perspectiva a educação presente na vida dos indivíduos em caráter permanente e ininterrupto; caracterizando-se como educação não formal, que se realiza a partir de uma intencionalidade, porém de maneira flexível em suas estratégias, seleção de conteúdos e características próprias dos museus em suas potencialidades e limitações.

O princípio da educação nos museus é o da Educação Patrimonial, centrada no Patrimônio Cultural como fonte primária de conhecimento e enriquecimento individual e coletivo; busca levar a um processo ativo de conhecimento, apropriação e valorização da herança cultural, visando à geração de novos conhecimentos.

Trata-se de um processo muito rico e complexo que, se bem desenvolvido, pode contribuir sobremaneira para o fortalecimento da cidadania

e da identidade, contribuindo ainda para a compreensão da produção da cultura e suas diferentes formas de expressão que resultam na diversidade cultural a ser reconhecida, respeitada e valorizada; cumprindo assim o museu uma de suas principais funções.

Também, a profissionalização cada vez mais especializada, a busca pela formação continuada das equipes, o comprometimento com a requalificação dos museus no contexto atual, reflexos, no contexto paulista, da recente adoção de modelos de gestão eficiente e comprometida com resultados e qualidade de trabalho, tem proporcionado avanços até há pouco tempo não considerados viáveis aos museus públicos, especialmente para os localizados no interior do estado, por uma série de motivos, em que pesem, ainda, a boa vontade e o comprometimento de profissionais envolvidos com o processo de trabalho.

Para discorrer sobre o trabalho atual com os museus estaduais do interior é importante traçar um breve panorama geral com base no contexto de seu surgimento e que alcance até o presente momento.

### **Algumas considerações sobre os museus estaduais do interior**

Os museus do interior do estado, que ficaram conhecidos como MHP, ou seja, os museus

históricos e pedagógicos, foram criados por iniciativa do governo de São Paulo através de decretos próprios, entre as décadas de 1950 e 1970, dentro da Secretaria da Educação, sob a coordenação de Vinício Stein Campos, no Serviço de Museus Históricos.

A criação desses museus estava focada principalmente na função educacional que eles deveriam desempenhar, bem como na homenagem a vultos representativos da história do país e do estado, tendo sido, sob essas premissas, instalados em diversas cidades nas várias regiões do estado.

Nessa base conceitual e modelo de gestão do próprio governo estadual muitas vezes a história da própria cidade onde o museu estava instalado ficou relegada para planos de menor importância, ou sequer foi contemplada.

Esse fator, entre outros, contribuiu, em muitos casos, para um descolamento dos museus em relação às cidades, comprometendo assim sua legitimidade e representatividade perante a sociedade da qual estavam a serviço.

Desde que foram criados e até 1968, quando foram transferidos para a Secretaria de Estado da Cultura, esses museus sempre tiveram como funcionários professores da rede pública, cedidos, por afastamento, pela Educação para prestação de serviços nas diversas unidades espalhadas pelo interior, tendo sido estes sempre

responsáveis pelas tarefas administrativas e técnicas das instituições, cabendo aos municípios, em alguns casos, a cessão do prédio e o auxílio na coleta e guarda do acervo.

Esses profissionais passavam por treinamentos básicos e recebiam orientação da entidade mantenedora quanto a procedimentos e ações a serem implementados.

Essa situação sempre permaneceu, pois não houve a criação de cargos e funções próprios aos museus do interior, os quais tampouco foram categorizados na administração direta como unidades de despesa.

A presença de professores afastados ou comissionados nos museus históricos e pedagógicos do interior prolongou-se e perdurou até o início dos processos de municipalização, coordenados pela Secretaria de Estado da Cultura, os quais ao final da década de 1990 deram início à transferência desses museus para os municípios.

Houve algumas contratações para garantir o funcionamento dos museus, entretanto não foram realizados concursos para provimento e os profissionais contratados, através de mecanismos alternativos possíveis a cada momento, sempre estiveram numa situação de fragilidade, transposta inevitavelmente para as instituições.

Assim, o cenário do surgimento da rede de museus do interior estava ainda vinculado à

ideia de museus templos da nacionalidade, com ênfase pedagógica, valorização da história política e culto aos heróis, ainda fortemente relacionados a episódios e figuras de nossa história, em particular de nosso estado.

Na década de 1970, quando estava se formando e consolidando a maioria das coleções desses museus, como pano de fundo estavam acontecendo as grandes discussões que diziam não aos museus 'templos', locais de contemplação, e buscavam a sua transformação em 'fóruns de debates'.

Nesse momento a palavra de ordem era a des-sacralização dos museus, de suas coleções; os museus deveriam, então, ser entendidos como espaços de criação e espaços de debates, locais que privilegiassem a relação com a comunidade, que propusessem atuação extramuros.

Sob essa perspectiva, os acervos, que pela sua natureza intrínseca encerram uma carga de referência, são entendidos pelo seu valor documental, mas não podem ser meramente depositados em um museu, como em muitos casos dos museus históricos e pedagógicos do interior.

Sem autonomia jurídico-administrativa, longe da academia, das reflexões e discussões, a maioria dos museus do interior esteve sempre mais vinculada aos conceitos operacionais dos museus, muito dependente das políticas emanadas pelas entidades mantenedoras.

Os profissionais dos museus do interior oriundos da Educação sempre foram responsáveis pelas ações técnicas e administrativas das instituições, fato que se por um lado garantiu o funcionamento desses museus, que nunca tiveram quadro próprio de funcionários, gerando notáveis compromissos e envolvimento pessoais, por outro lado impediu, de certa forma, a formação de quadros técnicos, com profissionais habilitados e especializados para as funções específicas dos museus.

Assim, longe das discussões as mudanças foram absorvidas lentamente, quando o foram, pois em muitos casos os museus ficaram congelados nas práticas desenvolvidas durante sua implementação.

Considerando-se um panorama de acervos ecléticos, trabalhos muito mais calcados em profissionais abnegados do que em políticas institucionais, o jargão vigente resultou 'meu museu', 'meu acervo', não existindo assim o museu 'de nossa cidade', 'de nossa comunidade', o 'nosso' museu.

Numa conjuntura em que os edifícios dos museus, em sua maioria de caráter histórico, protegidos por leis e órgãos do patrimônio histórico, nas esferas nacional, estadual e municipal, em alguns casos, não passaram por programas de conservação preventiva e adaptações necessárias às ações institucionais e operacionais dos museus, que requerem espaços destinados a

determinadas atividades, como por exemplo Reservas Técnicas, com condições de climatização próprias às especificidades e necessidades dos acervos; onde tampouco foram implementadas políticas de acervo, de coleções, contemplando-se sua preservação, documentação, pesquisa e comunicação, bem como requisitos para ingresso e baixas nos acervos. Ausência de políticas de exposição para as instituições, ausência de políticas de recursos humanos e capacitação continuada, de ação educativa, de segurança e comunicação, entre outros fatores, resultaram, ao longo de anos, num cenário de desvalorização do patrimônio, das instituições e dos profissionais da área museológica no interior, onde, na maioria das cidades de pequeno e médio porte, o museu é o único equipamento cultural.

Em que pesem as adversidades para os museus do interior, é importante ressaltar muitas iniciativas positivas, tanto por parte de profissionais como das entidades mantenedoras, as quais contribuíram para minimizar os efeitos negativos e possibilitaram às instituições chegarem ao presente momento, se não plenas de vitalidade, pelo menos com a convicção de que as mudanças são necessárias e possíveis.

### **Um novo modelo de gestão: perspectivas e desafios**

Desde sua criação e até há bem pouco tempo os museus do interior estiveram sob tutela e gestão

direta do próprio estado, seu criador, e algumas prefeituras também assumiram essa responsabilidade, nos casos de instituições municipalizadas.

Recentemente, consolidaram-se as parcerias com as Organizações Sociais de Cultura, as chamadas OSs, que através da celebração de Contratos de Gestão passaram a ser parceiras do governo do estado, por meio da Secretaria de Estado da Cultura, na gestão de equipamentos e programas culturais.

As Organizações Sociais de Cultura são figuras jurídicas oriundas das reformas do Estado do Brasil, iniciadas em 1995 através do Ministério da Administração e Reforma do Estado (Mare), podendo ser definidas como instituições não-governamentais, associações ou fundações, de direito privado e sem fins lucrativos que atuam na área cultural, qualificadas com base em uma série de critérios definidos em lei (Lei 846/1998) e decretos regulamentadores.

Atualmente os museus estaduais do interior estão sob a gestão da Associação Cultural de Amigos do Museu Casa de Portinari – ACAM Portinari – Organização Social de Cultura, localizada em Brodowski, interior de São Paulo, que desde sua fundação, em 17 de novembro de 1996, tem objetivos voltados ao desenvolvimento da área cultural, particularmente a área museológica.

Constituem o conjunto de museus geridos pela ACAM Portinari:

- o Museu Casa de Portinari, museu referência no cenário museológico, pela busca ininterrupta de qualificação ao longo do tempo e que chega aos 40 anos cheio de vigor e com os laços cada vez mais fortalecidos com a sociedade, contemplando projetos de inclusão sociocultural compatíveis com a missão contemporânea dos museus, notadamente os de pequeno e médio porte, que devem compatibilizar suas atividades com as novas demandas da sociedade, visando atender a um público cada vez mais diversificado; ainda, atuando além de sua sede, reiterando e fortalecendo sua função social;
- os Museus Históricos e Pedagógicos “Índia Vanuíre”, em Tupã; “Bernardino de Campos”, em Amparo; “Conselheiro Rodrigues Alves”, em Guaratinguetá; “Prudente de Moraes”, em Piracicaba; a Casa de Cultura “Paulo Setúbal”, em Tatuí; o Museu Histórico, Folclórico e Pedagógico “Monteiro Lobato”, em Taubaté, e o Museu de Esculturas “Felicía Leirner”, em Campos do Jordão.

Também está no escopo das ações da ACAM Portinari o apoio a museus do interior em parceria com o Sistema Estadual de Museus (SISEM-SP).

A gestão por Organização Social de Cultura propõe uma mudança de paradigmas, a valorização dos museus do interior e sua inserção no panorama local, regional, estadual e nacional, operando num sistema de respon-

sabilidades compartilhadas em que o Estado permanece comprometido com o interesse público, com a implementação de políticas públicas colaborativas e eficientes no sentido de recuperar e fortalecer o vínculo do museu com a cidade e a preservação do patrimônio paulista e brasileiro.

O atual cenário é promissor, em que pesem os desafios de possíveis riscos de descontinuidades, as grandes ameaças ao trabalho nos museus, notadamente os localizados no interior, as quais comprometem desde o funcionamento do cotidiano da instituição até a implementação de programas, nas mais diversas áreas operacionais, administrativas e técnicas, principalmente as relacionadas às políticas de acervo, que se dão, na maioria dos casos, em médio e longo prazos, devendo haver um prazo para sua definição, implantação e consolidação.

Também, a competitividade na busca por recursos financeiros oriundos de leis de incentivo, editais e patrocínios, passa a ser fator relevante para os museus, que precisam cada vez mais ter qualidade para a forte concorrência na área museológica, que necessitam ter claras e postas as suas metas, em conformidade com sua missão e objetivos, elementos condicionantes e imprescindíveis para a defesa de projetos bem elaborados, sob os princípios de economicidade, qualidade e publicização de suas ações.

As perspectivas são inúmeras, destacando-se como uma das principais, para os museus do interior, a possibilidade de planejar as suas ações, saindo do improvisado, do provisório, da informalidade e amadorismo tão prejudiciais às instituições públicas culturais, principalmente as que, como os museus, preservam e promovem o patrimônio, as identidades culturais ali representadas.

Nesse contexto, adquirem papel preponderante a profissionalização, a capacitação e a formação continuadas para as equipes, bem como uma política de recursos humanos, com a valorização e o respeito ao profissional.

Assim, um aspecto muito positivo deste momento de gestão é a possibilidade de composição de equipes para as áreas administrativa e técnica, garantindo a infraestrutura necessária para o funcionamento adequado dos museus; ainda, some-se a esse aspecto a contratação de profissionais e empresas especializadas na área museológica e afim para a realização dos diversos projetos implementados, que tem resultado numa eficiência e qualidade visíveis para o trabalho dos museus do interior.

É muito recente a possibilidade de os museus do interior desenvolverem um projeto de gestão, um planejamento estratégico institucional que contemple as áreas administrativa e técnica, que assegure a definição de um plano de ação anual e plurianual; que potencialize a

criação de receitas e a definição de orçamentos e cronogramas, visando à preservação e à difusão do patrimônio cultural sob sua tutela em benefício das gerações atuais e futuras.

Assim, em consonância com a Secretaria de Estado da Cultura, a ACAM Portinari paralelamente à reformulação das instituições, à recuperação e ao fortalecimento do vínculo dos museus com as cidades onde estão instalados, com o objetivo de promover o patrimônio da localidade e a cidadania, integrando ao presente a compreensão da ocupação desses territórios, da participação local e regional na história estadual e nacional e dando a conhecer os diversos aspectos ligados às transformações históricas, urbanas, e sociais, econômicas e culturais das cidades, está reestruturando as instituições do ponto de vista também interno, com a implementação de políticas de acervo que contemplem a conferência das coleções, sua documentação, higienização, ações de restauro, quando necessário, e a criação de banco de dados que permitirá o amplo gerenciamento das coleções, possibilitando ainda pesquisa e o amplo acesso às informações. Também estão sendo realizadas as restaurações, reformas e adaptações para acessibilidade e adequações para tornar os edifícios dos museus ecologicamente corretos; ainda, estão sendo criados projetos educativos, de segurança, de comunicação, entre outros: destaca-se como principal projeto a elaboração dos Planos Mu-

seológicos, numa experiência de participação colaborativa (de caráter interno e externo), que sem dúvida se constituirão em marcos de mudanças de paradigmas para a profissionalização e institucionalização dos museus do interior, compreendidos como casas de memória, lugares de representação social e espaços de mediação e comunicação cultural, imprescindíveis para o desenvolvimento e aprimoramento dos cidadãos e das cidades de pequeno e médio porte.

Museus estaduais do interior: dos decretos de criação à relevância social e representatividade cultural, um longo caminho, nas palavras do poeta, feito ao caminhar.

## Sobre a Autora

### Angelica Fabbri

Museóloga, diretora executiva da ACAM Portinari – Associação Cultural de Amigos do Museu Casa de Portinari – Organização Social de Cultura, parceira da Secretaria de Estado da Cultura na gestão dos museus estaduais no interior. Pós-graduada em Museologia pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP), é especialista em “Arte-Educação e Museu” pela ECA-USP. Foi diretora e responsável pela Área de Projetos do Museu Casa de Portinari (1984–2008). MBA em Gestão de Bens Culturais pela FVG. [direxec@acamportinari.org](mailto:direxec@acamportinari.org)

## Referências bibliográficas

- ABREU, R.; CHAGAS, M. S.; SANTOS, M. S. (Org.). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond; MinC/Iphan/Demu, 2007.
- ARAUJO, Marcelo Mattos; BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Org.). *A memória do pensamento museológico contemporâneo: documentos e depoimentos*. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM, 1995.
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira; NEVES, Kátia Regina Felipini (Coord.). *Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento: propostas e reflexões museológicas*. São Cristóvão (SE): Museu de Arqueologia de Xingó, 2008.
- CADERNO DE DIRETRIZES MUSEOLÓGICAS I. 2.ed. Brasília: MinC/Iphan/Demu; Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura /Superintendência de Museus, 2006.
- ENCONTRO DE MUSEUS DE PAÍSES E COMUNIDADES DE LÍNGUA PORTUGUESA, 5., Maputo, 2000.
- FRANCO, Maria Ignez Mantovani. *Museu da Cidade de São Paulo: um novo olhar da sociomuseologia para uma megacidade*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Lisboa, 2009.
- GONÇALVES, Reginaldo. *Antropologia dos objetos: coleções, museus, patrimônios*. *Bib*, São Paulo, n.60, p.5–25, 2º sem. 2005.
- HERNÁNDEZ, Francesca Hernández. *El Museo como espacio de comunicación*. Gijón (Asturias): Ed. Trea, 1998.
- HORTA, M. de Lourdes et. al. *Guia básico de educação patrimonial*. Brasília: Iphan/Museu Imperial, 1999.
- LORD, Barry; LORD, Gail Dexter. *Manual de gestión de museos*. Barcelona: Ariel, 1998.
- MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- MENEZES, Ulpiano Bezerra de. O museu e o problema do conhecimento. In: SEMINÁRIO SOBRE MUSEUS-CASAS: Pesquisa e documentação, IV., Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002.
- MISAN, Simona. *Os Museus Históricos e Pedagógicos do Estado de São Paulo*. Tese (Doutorado em História) – FFLCH, USP. São Paulo, 2005.
- MUSAS: *Revista brasileira de Museus e Museologia*. Brasília: Iphan. n.1, 2004.
- RÚSSIO, W. Cultura, patrimônio e preservação. In: ARANTES, A. A. (Org.). *Produzindo o passado*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- SANTOS, Myriam Sepúlveda dos. Museus brasileiros e política cultural. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v.19, n.55, p.53–73, jun. 2004.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. O nascimento dos museus brasileiros, 1887–1910. In: MICELI, Sérgio (Org.). *História das Ciências Sociais no Brasil*. São Paulo: Idesp, 1998. v.1.





Marcelo Mattos Araujo

# capítulo V

## Museus de arte no presente: a que servimos?

A Pinacoteca de São Paulo é uma instituição centenária. Desde sua criação, pelo governo do estado, em 1905, funciona em um majestoso edifício no centro da cidade, um marco de grande visibilidade no cenário de uma metrópole complexa e conflituosa. Consolidou-se, ao longo desse período, como um ativo espaço museológico, tendo formado um acervo de mais de 8 mil obras de autoria de artistas brasileiros ou produzidas no Brasil, do século XIX ao presente, e desenvolvido um extenso programa de exposições; paralelo a consistentes programas educativos de amplo espectro de alcance.

Ao longo dos seus cem anos de existência, testemunhou e acompanhou uma mudança radical no perfil de atuação dos museus de arte. De um espaço de visita restrita a especialistas, essas instituições transformaram-se em espaço de inclusão, recebendo os mais diferentes segmentos da sociedade. Incorporaram em suas estratégias de comunicação a linguagem virtual e a televisão, o *marketing* e a propaganda. Redimensionaram sua relação junto à escola formal, conquistando um papel de aliança e complementaridade.

Os museus de arte chegam ao século XXI em uma situação paradoxal. Carregando uma história com mais de 200 anos, essas instituições nunca foram tão populares e jamais receberam tantos questionamentos. Espalhados por todos os continentes, dos menores vilarejos aos grandes centros urbanos e sob as mais

<sup>1</sup> Pesquisa de público de entorno “Expectativas e percepções em relação à Pinacoteca (2007/2008)”. São Paulo: NAE/Pinacoteca do Estado, 2008.

variadas formas – dos enciclopédicos museus nacionais abrangendo séculos de produções de diferentes culturas a instituições dedicadas à preservação da obra de apenas um artista ou até mesmo à preservação de apenas um único trabalho –, os museus de arte são hoje um fato social e cultural da maior relevância; ocupam as primeiras páginas dos jornais e a atenção de pesquisadores de diferentes disciplinas.

Essa imensa vitalidade e visibilidade pública não se traduzem em unanimidade, nem ao menos em uma posição de respeito ou reverência. No passado recente, museus de arte, pelo mundo afora e no Brasil, foram – e estão sendo – acusados de receptores de bens roubados ou saqueados; de possuírem antiguidades ilegalmente exportadas; de abrigarem pornografia e blasfêmias; de serem elitistas, populistas, acadêmicos ou excludentes; de estarem associados a interesses econômicos ou políticos; de se transformarem em organizações voltadas para o lucro. De abandonarem o público pelo privado. De substituírem a educação pelo entretenimento. De priorizarem o espetáculo em detrimento da cidadania.

Ao longo do primeiro semestre de 2007, nosso núcleo de ação educativa realizou uma pesquisa com o objetivo de identificar as percepções e expectativas a respeito da Pinacoteca, em um público que passa cotidianamente diante do edifício da avenida Tiradentes, por trabalhar ou morar em suas imediações.<sup>1</sup>

Foram entrevistadas cem pessoas, das quais 81 declararam nunca ter entrado no museu. As justificativas, sinteticamente, poderiam ser divididas em três categorias, ainda que muitas vezes as respostas se sobreponham.

A primeira delas indica como fator dessa não-frequência uma falta de informação sobre a natureza da instituição e seu funcionamento – muitas vezes ela é vista como uma biblioteca, por exemplo.

A segunda categoria apontou o custo do ingresso como razão desse afastamento.

Finalmente, no terceiro grupo agrupam-se diferentes percepções da Pinacoteca de São Paulo como um espaço de acesso restrito, reservado a determinado grupo social. “Não serei bem recebido”, “ali é coisa de rico”, “aquilo não é para mim”... Enfim, todas respostas em que o entrevistado se colocou, explicitamente, em uma situação de exclusão, assumindo uma posição de pertencimento a um universo onde, aparentemente, não há espaço de diálogo com proposições museológicas.

Por mais dolorosa que essa constatação possa ter soado, é nossa realidade. E é a partir dela que, acredito, devemos buscar os caminhos para uma ação museológica que possa, minimamente, pretender algum nível de sentido e eficácia sociais, na tentativa de resposta para uma antiga e permanente questão: para que servem os museus?

Vale lembrar que levantamentos estatísticos recentes indicam que apenas 8 a 10% da população brasileira já visitou um museu, e que 92% das cidades brasileiras não possuem nenhum equipamento cultural, como teatro, biblioteca ou museu. Não tenho nenhum dado concreto que me permita estender este raciocínio a outros países ou partes do mundo; mas arriscaria afirmar que a situação talvez não seja muito distinta em outros países da América Latina, da África, da Ásia e, por que não dizer, em muitos dos grandes centros urbanos da América do Norte, ou mesmo de muitas regiões da Europa.

É, portanto, na perspectiva deste imenso desafio – o de conquistar, ampliar, diversificar e consolidar novos públicos – que acredito devemos pensar o papel do museu, e, especificamente, o do museu de arte, não apenas no Brasil ou na América Latina, mas em todo o mundo. Ou, colocando de outra maneira, que papel poderia desempenhar o museu de arte em cenários urbanos cada vez mais marcados pela violência social, pela desigualdade e pela dominação dos meios de comunicação de massa? Qual deveria, ou poderia ser sua missão em um mundo de crescente espetacularização e virtualização? Como se situar no âmbito de um sistema de arte, em contextos marcados pela aceleração do tempo e pela amnésia?

Antes que a magnitude desse desafio possa induzir qualquer posição negativista, quero registrar minha profunda crença no potencial

do museu de arte em se constituir em um espaço de ativação de poéticas; no qual a ocorrência de experiências de qualidade entre o visitante e o objeto artístico preservado possa colaborar para a formação e o aprimoramento de individualidades sensíveis; e oferecer, no contexto das sociedades contemporâneas, uma efetiva contribuição para o exercício da cidadania. Um instrumento para compreendermos o presente em relação ao passado e para pensarmos as múltiplas possibilidades que o futuro nos coloca.

Apresentarei, em seguida, quatro proposições visando essa perspectiva. Elas resultam, principalmente, de minha experiência profissional junto a dois museus brasileiros em São Paulo, e do estimulante diálogo com suas equipes técnicas: o Museu Lasar Segall, onde trabalhei de 1981 a 2001, e a Pinacoteca de São Paulo, da qual tenho o grande privilégio de ser o diretor desde 2002.

Assim, o museu de arte no presente deveria se orientar por estas diretrizes:

**1. Buscar sua profissionalização, entendida como a capacidade de estruturar processos sistemáticos e eficazes de salvaguarda e comunicação, dentro de uma concepção dinâmica da Museologia, disciplina chave para esta finalidade, a partir da constituição de equipes técnicas próprias, com formações adequadas e remuneração condizente**

O museu – como o conhecemos hoje – é um modelo institucional que surge no final do século XVIII, filho dileto do Iluminismo, com a missão de formação e educação do público. Articula, no seu *modus operandi*, uma relação singular entre espaço, objeto e indivíduo que, mediada por um tempo próprio, propõe uma experiência única de construção de sentidos e memórias, hoje reivindicada, metodologicamente, como objeto de análise da Museologia, disciplina que, em sua dimensão aplicada, também participa da construção dessa relação.

É necessário, portanto, compreender essa relação singular, que pressupõe o contato presencial de uma individualidade com determinado tipo de objeto em determinado cenário, sendo o objeto – independentemente de sua natureza artística, histórica, antropológica ou biológica, por exemplo – sempre revestido de um valor de preservação, como resultado de seus atributos de qualidade, originalidade, autenticidade, unicidade e representatividade.

Nesses quase três séculos de existência do Museu moderno, expandiram-se os vértices de sua estruturação. Hoje, é fundamental para o profissional de museu compreender todo o processo de ampliação da atuação institucional. O museu ultrapassou os limites físicos das paredes de um edifício para ocupar territórios, em toda sua complexidade sócio-ambiental-ecológica. Da restritiva noção de acervo como objeto juridicamente possuído e incorporado,

passou a trabalhar com o conceito de patrimônio, tanto cultural quanto imaterial. E de espaço privilegiado de especialistas e amadores, passou a ter como objetivo toda uma população, em sua diversidade e especificidades.

Essa cadeia operatória da Museologia é mediada por um tempo específico, que condiciona não só seus procedimentos operacionais internos, mas, fundamentalmente, as relações que instaura junto ao público. Em termos de procedimentos operacionais internos, é preciso registrar que o Museu se caracteriza por longos e complexos processos multiprofissionais de trabalho, que se chocam, via de regra, com os prazos administrativos, políticos, mercadológicos e midiáticos que determinam o modo de vida contemporâneo, originando assim um campo de conflito extremamente delicado.

## **2. Construir um modelo de gestão que assegure sua autonomia como instância formuladora de discursos críticos e educativos**

O modelo de gestão é hoje um fator determinante para qualquer perspectiva de êxito de uma instituição museológica no Brasil. Historicamente, nossos museus são, em sua grande maioria, resultado de iniciativas estatais, tendo se estruturado debaixo das administrações públicas, submetidos a toda sorte de burocracias paralisantes e injunções políticas. Os museus

de origem privada, por seu lado, acabaram, também em grande parte, submetidos às idiosincrasias de seus instituidores, com reflexos igualmente problemáticos. Mais recentemente, a partir da década de 1980, a mercantilização do cenário cultural e a instauração do sistema de patrocínios por parte de grandes empresas adicionou a esse contexto já extremamente difícil outros desafios, como o risco de sujeição das políticas institucionais às demandas mercadológicas desses patrocinadores.

Nosso grande desafio, portanto, é encontrar caminhos de articulação entre as esferas públicas e privadas – talvez o maior desafio político de América Latina no momento – que permitam a construção de modelos adaptados para cada uma de nossas realidades e conjunturas específicas. Modelos que permitam aos museus como que transitar *entre* essas duas esferas, em um território que, apesar de aparentemente instável ou frágil, ofereça as sonhadas possibilidades de utilização dos benefícios inerentes a cada uma delas. Trago aqui, apenas como referência para esta discussão, e apesar das diferenças entre as legislações de cada contexto, a indicação de um modelo possível, que logrou êxito nessa almejada articulação entre o Estado e a Sociedade Civil, que é o da gestão por meio de Organizações Sociais. Como no caso da Pinacoteca de São Paulo, equipamento da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, que desde 2006 é administrada por uma associação privada sem fins lucrativos, segundo esse modelo de gestão.

### **3. Formular um projeto institucional claro e definido, que estabeleça objetivamente as prioridades de atuação, assegurando uma identidade e credibilidade públicas que possam se constituir em patrimônio intangível da organização**

Vivemos em uma época de crises e instabilidades. Em uma cultura midiática em que aparentemente 'vale tudo'; na qual a pressão por resultados imediatos e estatísticos é o padrão; e na qual o ecletismo ou mesmo a ausência de visões são saudados como salvaguardas de uma pretensa democracia. Neste contexto, é fundamental que os museus possam contribuir para a elaboração de paradigmas históricos que nos ajudem a melhor compreender o mundo. Para isso, há a necessidade de escolhas, de indicar caminhos e construir trilhas que só irão se sedimentar a médio e longo prazos, sem temor de sermos vistos como elitistas ou dogmáticos, ou das pressões por soluções populistas.

Não estou aqui defendendo – e espero ser adequadamente compreendido – nenhuma postura autoritária ou isolacionista. Reivindico para o museu, instituição que integra o sistema da arte, não uma falsa utopia de questionamentos vanguardistas, mas a formulação de discursos alternativos, que tragam para o cenário cultural as vozes discordantes que apresentam interpeleções opostas ao consenso. Uma estratégia que não desqualifica o cenário, mas o transforma em um lugar de convergências, passível de ser fre-

quentado por outras vozes. Temos a obrigação de desafiar e confrontar o olhar e a inteligência de nossos visitantes, e não mostrar apenas o que é fácil de ser entendido, ou o convencional, já plenamente conhecido (Anjos, 2011, p.146).

#### **4. Explorar novas formas de mediação, tomando sempre o público como um sujeito ativo e agente político**

Desde a década de 1960, artistas e teóricos vêm investigando – e criticando – o poder do museu, assim como o de outros elementos do sistema da arte, em supostamente anular a vitalidade poética da ação artística. O registro desse risco é fundamental como alerta, mas também serve de baliza para nos orientar na busca do caminho oposto, ou seja, como podem os museus ativar a dimensão dialógica – portanto crítica e propositiva – das poéticas artísticas? Como fazer para que as visitas oferecidas a nossos frequentadores possam se constituir em efetivas 'experiências estéticas' que impulsionem suas capacidades de percepção e de sensação – as quais, como nos ensina Sueli Rolnik, são "dois modos de apreensão da realidade, irredutivelmente paradoxais em sua lógica como em sua dinâmica, e cujas marcas no corpo formam igualmente dois tipos de memória" (Rolnik, 2007, p.239).

O primeiro obstáculo a ser superado na construção desse caminho é o da reificação ou fetichização do objeto; situação esta que pode ser o

resultado de inúmeros processos que sutilmente se instalam e desenvolvem nas práticas museológicas, muitas vezes concomitantemente, como a mitificação do gênio criador ou a mercantilização da obra de arte. Entendo que, contra essas vertentes desmobilizadoras, podemos nos utilizar de perspectivas com altos potenciais propositivos, como a construção de sentidos a partir da historicidade das obras, especialmente da análise e discussão dos mecanismos que conduziram aos seus ingressos nos acervos dos museus; ou a construção de sentidos a partir da ação interpretativa do público; ou ainda pensar a obra ou mesmo a coleção junto ao arquivo, de maneira a ultrapassar a separação entre arte e história, e oferecer múltiplas possibilidades de leitura. Essa é uma trilha que tem se consolidado nos últimos anos como instigante possibilidade de trabalho.

Para a implantação eficaz desses processos de comunicação, é importante registrar a necessidade não só de estratégias curatoriais adequadas, mas também de uma articulação dessas iniciativas com estratégias expográficas e pedagógicas igualmente apropriadas.

Essas quatro proposições – que são aqui apresentadas como um convite para a discussão – configuram um complexo e vasto território de ação, que não pode ser percorrido pelos museus isoladamente. Ao contrário, sua única possibilidade de ocupação reside na ação articulada entre as instituições, por meio da criação de redes – das mais diversas naturezas e abrangências – que

permitam potencializar o trabalho desenvolvido. Uma tarefa com a qual os museus devem se comprometer, mas não com o objetivo de padronizar práticas ou buscar uniformidade em procedimentos. Não devemos buscar falsos consensos, mas construir espaços que comportem visões diversas e mesmo antagônicas; espaços onde os museus possam ultrapassar as fronteiras que os muros da ignorância ainda insistem em manter.

Esta seria uma estratégia para, a partir da exploração do potencial educativo da instituição museal, pensarmos ações que respondam à sempre opressiva indagação da importância e do papel do museu hoje. Ações museológicas que tenham a capacidade de, simplesmente, nos fazerem sentir como seres humanos e nos admirarmos com a beleza, com a criação, com o tempo e com a vida. Ações que nos assegurem que existe, sim, algo em que se crer. Que nos façam sentir que somos parte de algo maior; que não somos apenas um número. Que não estamos sozinhos e que não somos virtuais. Ações que nos desautomatizem. Que mostrem e nos façam ver que não somos descartáveis. Que valemos por aquilo que pensamos e sentimos, pelo que fazemos; e que não devemos ser julgados por aquilo que vestimos, pelo lugar onde moramos, ou pelo carro que dirigimos.

Eu acredito que esse é um papel fundamental para o museu de arte na sociedade contemporânea. Afinal, que outras instituições podem reivindicar essa posição hoje?

## Sobre o Autor

### Marcelo Mattos Araujo

Museólogo, diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo desde 2002, trabalhou no Museu Lasar Segall, São Paulo (1981-2001). Bacharel em Direito pela Universidade de São Paulo e doutor pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), colabora com várias instituições museológicas no Brasil e no exterior. Foi presidente da Associação Paulista de Museólogos, presidente do Conselho Regional de Museologia de São Paulo, membro do Conselho Federal de Museologia e membro do Conselho Executivo do Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus – ICOM (1994-2009).  
mmaraujo@pinacoteca.org.br

## Referências bibliográficas

- ANJOS, Moacir dos. Desafios para museus de arte no Brasil no século XXI. In: GROSSMANN, Martin; MARIOTTI, Gilberto (Org.). *Museu de arte hoje*. São Paulo: Hedra, 2011.
- ROLNIK, Sueli. Lygia chamando. In: SEMINÁRIOS INTERNACIONAIS MUSEU DO VALE DO RIO DOCE, II., Rio de Janeiro, 2007. PESSOA, Fernando; CANTON, Katia (Org.). *Anais...* Rio de Janeiro: Associação Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, 2007.



Cristina Freire

*O campo da visão sempre me pareceu comparável  
ao terreno de uma escavação arqueológica.*

Paul Virilio

# capítulo VI

## Dos museus e das exposições: por uma breve arqueologia do olhar<sup>1</sup>

<sup>1</sup> O texto apresentado aqui tem como base capítulo da tese de livre-doutorado: *Ritos profanos. Museu e arte contemporânea na era do espetáculo*. São Paulo, Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 2003, e a dissertação *Beyond the art of exhibition. Searching for the origins of ideological contents in contemporary art exhibitions*. City University, London, 1996, ambos inéditos.

A exposição é o contexto para a percepção de uma obra de arte. Isso porque obras de arte não são apenas configurações formais autônomas a serem reconhecidas pelo exercício de um olhar afiado, mas sim sistemas complexos de sentidos que articulam contextos históricos, arquitetônicos e institucionais. Em seu paradigmático ensaio "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica" Walter Benjamin analisa as profundas alterações por que passou a obra de arte e, por conseguinte, as formas de percepção. Do antigo valor de culto, próprio à religião, passa-se, com o desenvolvimento das técnicas de reprodução mecânica da imagem, à hegemonia do valor de exibição. Partimos da constatação de que a relação criada entre as obras expostas num determinado lugar engendra um discurso. As instituições têm, assim, lugar fundamental na definição do valor e significado da obra de arte ao longo dos tempos.

A sintaxe visual advinda da exposição será elaborada pela percepção do público. Isso indica que a percepção deve ser, necessariamente, compreendida em cada contexto histórico. No entanto, do ponto de vista da recepção, é importante notar também as variantes subjetivas implicadas.

Numa conferência realizada em 1957, Marcel Duchamp coloca o espectador no papel de sujeito criador ativo, junto ao artista. Para Duchamp haveria na criação de uma obra de arte

uma relação de proporções quase matemáticas, que chamou de *coeficiente de arte*. Esse coeficiente seria resultante da relação entre o que o artista desejou manifestar, e ficou latente na obra, e aquilo que o observador pôde apreender do trabalho, mas que não foi deliberadamente intencionado pelo artista. Essa diferença entre a intenção e a realização passa, não raro, despercebida pelo artista.

É certo que o público realiza o ato criativo ao ver a obra, no entanto, as relações estabelecidas nos diferentes contextos de exibição têm também papel fundamental no trabalho da percepção. Esse fator torna-se decisivo para a arte contemporânea. Desde Marcel Duchamp problematiza-se a operação com o sentido de qualidade intrínseca da obra de arte. Passam para o primeiro plano as relações que a obra cria nos diferentes contextos. Aliás, como observou Arthur Danto, o que distingue, no limite, uma caixa de sabão de uma obra de Andy Warhol é justamente seu contexto de exposição (Danto, 1981). Advém daí a seguinte verificação: o museu não trabalha com objetos, mas com problemas. Ou seja, o museu ordena um acervo de coisas materiais para a organização de valores e relações sociais. Portanto, expor objetos é propor questões, produzir sentidos. Isso porque os objetos não são fetiches, isto é, não têm valores imanentes. Todos os valores são criados pela sociedade e aplicados aos objetos. Estudar os objetos em exposição é entender como a sociedade produz, circula e

descarta os valores e representações que estão ali materializados.

Partindo dessa constatação, valemo-nos da advertência do historiador da arte italiano Giulio Carlo Argan: "O único critério metodológico com que ainda se pode fazer hoje em dia a história da arte, resistindo à tentativa de des-historicizar o estudo do fenômeno artístico, parece-me o da identificação e da análise de situações problemáticas" (Argan, 1984, p.70).

A situação problemática que temos no horizonte de nossa *práxis* cotidiana é a do próprio museu como contexto de exibição e criação de valores e representações.

É fato que, para observarmos o sistema social da arte, cada época deve ser abordada com base em uma questão diferente. Para a nossa época, a exposição e o museu são reveladores. Nunca se falou tanto de museus, em especial de projetos para novos e, não raro, monumentais museus de arte. Desde a inauguração do Beaubourg, em 1978, a arquitetura dos novos museus parece ter tomado a linha de frente dos estudos que se voltam para as produções simbólicas na cultura contemporânea. Quase como um sintoma explícito da Sociedade do Espetáculo, o museu ocupa lugar privilegiado. No entanto, para compreendê-lo em profundidade é necessário ir além de sua fachada arquitetônica. É necessário compreender a rede de valores e representações que o sustentam. Voltamo-nos

aqui, mais uma vez, para o filósofo Walter Benjamin, que se considerava um analista de sonhos coletivos. Não por acaso, devotou sua atenção aos museus e outros correlatos, como as Grandes Exposições Universais do século XIX. Vale lembrar que nessas exposições surgiram pela primeira vez algumas das inovações técnicas, frutos de experimentos de vanguarda que provocaram, naquele momento, grande fascínio. Essas grandes exposições aglutinaram também várias das técnicas desenvolvidas por meio de outros aparatos exibicionários como os panoramas, as galerias e as Passagens. As Passagens, esse misto de rua e galeria comercial, foram, para Walter Benjamin, com os museus e as exposições, símbolos privilegiados de certa forma de olhar no século XIX. No seu inacabado *Trabalho das Passagens* (1927-1940) encontramos este sugestivo fragmento:

*Museus, inquestionavelmente, pertencem às casas de sonho do coletivo. Ao considerá-los é interessante enfatizar a dialética que põe em contato, por um lado, a pesquisa científica e, por outro lado, a "maré onírica do mau gosto". Quase toda a época, devido à sua própria disposição interna, acaba levando uma questão arquitetônica específica adiante: "para o período gótico, foram as catedrais, para o barroco, o palácio, e no início do século XIX, com a tendência regressiva de permitir-se ficar saturado com o passado, o museu" (Sigfried Giedion in Frankreich, p.36). Esta sede pelo passado forma o objeto principal de minhas análises, à*

*luz de que o interior do museu aparece como um interior ampliado em escala gigantesca. Nos anos 1850-1890 as exposições tomam o lugar dos museus.*

e anota para prosseguimento futuro, interrompido pelo seu suicídio em 1940: "comparações entre as bases ideológicas dos dois" (Benjamin, 1999, p.407).

A articulação da percepção da obra de arte em seus distintos contextos de exposição engendra múltiplas narrativas. São imagens dialéticas, isto é, incluem passado e futuro ao se apresentarem no presente. Sobre as imagens dialéticas, escreve Benjamin:

*Não cabe dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado. Uma imagem, ao contrário, é aquilo no qual o Pretérito encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação. Em outros termos, a imagem é a dialética em suspensão. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a contínua relação do pretérito com o Agora presente é dialética: não é algo que se desenrola, mas uma imagem fragmentada. Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não arcaicas); e a língua é o lugar onde é possível aproximar-se delas. (Benjamin, 1999, p.408)*

As Grandes Exposições Universais do século XIX, por exemplo, estão intimamente relacio-

nadas à Era das Ferrovias, e remetem às visitas em massa decorrentes da nascente indústria do turismo, que vemos hoje amplificadas nas grandes mostras de arte internacionais, como as bienais, assim como no lugar proeminente que a arquitetura dos novos museus ocupa nas rotas turísticas internacionais. Os diversos temas sugerem fenômenos correlatos, formando constelações que ao definir o perfil das sensibilidades de cada momento histórico, iluminam também aspectos de nossa época.

Para Arthur Danto cada período histórico seria organizado por meio de noções aceitas e compartilhadas que conformariam certa narrativa na qual se inclui uma noção consensual de obra de arte (Danto, 1997). O longo período da arte como mimese (que para Danto segue desde Aristóteles até o século XIX) é sucedido pela era dos manifestos, que trata de definir novos estilos, articulados, necessariamente, a sentidos filosóficos. No entanto, a crítica é, nesse momento, excludente. Isto é, há uma arte aceita e outras formas não são consideradas arte. Só quando a pergunta "O que é arte?" surge com força – e a obra de Andy Warhol é, nesse sentido, paradigmática – a filosofia separa-se do estilo.

Vivemos o que Danto chama de pós-histórico: a crítica de arte deve ser, necessariamente, pluralista, uma vez que não há formas únicas (como no modernismo, por exemplo) para a definição da obra de arte. Sinaliza-se, desse

modo, o fim das narrativas hegemônicas. Isto é, a arte deixa de ser uma disciplina exclusivamente relacionada à história.

Desde, pelo menos, as décadas de 1960 e 1970 novas abordagens são necessárias para o estudo do fenômeno artístico. Expande-se um domínio em que as balizas vinham sendo fornecidas por uma história da arte, que para ser mais inclusiva precisou ampliar e diversificar seu instrumental de análise e interpretação.

Arthur Danto sintetiza muito bem essa situação, quando escreve:

*O que distingue a arte contemporânea de toda a arte feita desde 1400 é que suas ambições primárias não são estéticas. Sua forma de relacionamento não se dirige aos observadores como observadores, mas a outros aspectos das pessoas. Assim, o domínio primário da arte não é o museu, puro e simples, ou obras colocadas em espaços públicos que se comportam como obras de arte e dirigem-se aos observadores simplesmente como observadores. Estamos testemunhando uma tripla transformação: do fazer artístico, das instituições da arte e do público de arte. (Danto, 1997, p.183)*

Seguindo os passos da crítica da cultura, o estudo de qualquer aspecto da arte deve sempre examinar a totalidade desse campo, isto é, as variáveis relativas à produção, recepção,

distribuição e circulação das obras de arte. Em outras palavras, é necessário aprofundar o entendimento da arte como um sistema, onde a situação de exibição é reveladora.

É fato que os museus, por meio de suas exposições, criam e sustentam uma versão oficial da história da arte. O papel de narrador oficial da história da arte moderna no Ocidente coube ao Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Fundado em 1929, teve como primeiro diretor Alfred Baar, que tratou de difundir e gerenciar a divulgação da arte moderna no mundo. As vanguardas históricas, por exemplo, foram apresentadas nesse museu até o final da década de 1990, como avanços sucessivos e sequenciais. Isso significou enfatizar em cada um dos movimentos artísticos do início do século XX, por exemplo, seus atributos formais.

As exposições, que se organizam seguindo estritamente esses princípios, desconsideram o verdadeiro motor que impulsionou a criação para essas vanguardas. Que seria do Construtivismo Russo, por exemplo, sem os anseios de uma nova sociedade? A noção de autonomia da obra não é apenas um elemento isolado. Articula-se com a visão de artista como um gênio de feições românticas. O artista-gênio, por sua vez, integra-se à noção de obra-prima. Autonomia formal, artista-gênio e obra-prima são as ideias que se naturalizaram no imaginário social e norteiam os museus e,

no caso dos museus de arte contemporânea, os desnorteiam, impedindo-os de alcançarem sua própria atualidade.

A figura do *connaisseur*, oriunda do século XIX, valida tanto o gênio do artista como o valor da obra-prima. O cultivo da obra-prima faz-se presente na forma de exibição no museu. Todo um aparato exibicionário sustenta esse discurso. É fácil observar como, muito frequentemente, nos grandes museus todo o dispositivo museográfico que protege essas obras-primas atrai mais a atenção do público do que as próprias obras de arte. A paradigmática *Monalisa* impressiona os visitantes do Louvre pelo sistema de segurança montado à sua volta. Esse sistema inclui os painéis de vidro e os cordões de isolamento que a destacam das demais pinturas expostas na mesma sala. Essa fetichização do valor, talvez mais econômico do que simbólico, tem sido mais recorrente a cada dia. Não raro, a visão da obra torna-se uma decepção, frente à expectativa levantada pela museografia que a destaca do conjunto exposto. As expectativas são antecipadas pelo museu imaginário das reproduções que ao mesmo tempo em que aproxima também banaliza o visível, tornando inautêntico o real.

Nessa cartografia estética do fetiche, uma cidade do sul da China desponta no mapa do comércio virtual por um mercado crescente de obras de arte (As fábricas..., 2006). Isso porque as pinturas de obras-primas copiadas

artesanamente em Dafen são despachadas dessa pequena cidade chinesa para todos os pontos do planeta para comporem a decoração de residências, condomínios de luxo duvidoso, aeroportos e antessalas de profissionais liberais, entre outros tantos espaços públicos ou privados. Como um museu ao alcance de todos as obras espalham-se pelos ateliês improvisados nos fundos das casas onde os artesãos chineses agregam hoje à reprodução da obra de arte uma aura diferente, notadamente falsa.

Nessa dinâmica a dialética da obra-prima vai além do *kitsch* cultuado pela burguesia global ao oscilar entre o verdadeiro e o falso, a contemplação e a distração, entre a memória e o esquecimento. Essas imagens, reproduzidas pelos artesãos chineses e vendidas pela internet, pertencem a um arquivo universal da história da arte ocidental.

Na virada do culto do objeto à busca desenfreada pela informação, a obra de arte mesmo que reproduzida artesanamente é prova concreta da naturalização de uma História da Arte Ocidental que modula o imaginário. Nesse imaginário global, as obras-primas da pintura ocidental fazem parte de uma rígida estrutura mnemônica que apara os gostos e regula as expectativas. Os ícones congelados vão dos girassóis de Van Gogh aos anjos de Rubens, incluindo, claro, Monalisas de Leonardo, entre tantos outros que provocam uma busca ainda mais frenética pelos originais, no que Hal Fos-

ter diagnosticou como a Síndrome da Monalisa. Isto é, a dissolução da aura pela reprodução infinita que cria demanda para mais aura num movimento compensatório (Foster, 2002).

Aliás, esse mesmo crítico norte-americano, ao comentar os novos museus na cultura contemporânea, observa que o museu na era da informação eletrônica tende a separar a experiência mnemônica da visual. Cada vez mais a função de memória do museu é transferida para os arquivos eletrônicos, que podem ser acessados de qualquer lugar, ao passo que a função visual é dada pelo museu-edifício, que circula na mídia como imagem.

Afinal, qual o papel social do museu nesse contexto? Para muitos, o museu se mantém como um bastião de distinção de classes onde quem detém o poder, político e econômico, agarra-se ao poder simbólico e ao fator de distinção que ele representa.

As implicações decorrentes daí não se apresentam apenas no campo especializado da Museologia. Toda uma narrativa estrutura-se nas exposições e consolida-se nas publicações, estendendo-se pelas ações educativas. Isto é, essa 'mitologia' de uma História da Arte que se pretende universal reaparece do ensino básico às pesquisas acadêmicas. Já no início da década de 1970, o sociólogo Pierre Bourdieu acusa a crítica, sobretudo a crítica universitária, de formalista e sugere que essa seria uma forma

de reprodução da lógica dos sistemas institucionalizados de ensino. Assim, o ensino da arte na Universidade separa os "fatores puramente artísticos" dos "fatores não artísticos", sem que jamais se coloquem de modo expresso as relações sociais implícitas na produção, circulação e consumo da obra de arte. Essa crítica, escreve Bourdieu,

*formula-se e mantém-se como se a história perfeitamente autônoma dos estilos tivesse lugar numa espécie de vazio social, a crítica formalista (que hoje pode assumir ares de anticonformismo, apondo-se às fórmulas mais fossilizadas do comentário universitário) acaba por subordinar-se totalmente na escolha dos seus objetos e de seus métodos, às convenções e às conveniências sociais do bom-tom e do bom gosto ... Ademais, tal crítica suspeita, com arrogância, de qualquer pesquisa que ponha em risco de algum modo o ideal de contemplação desinteressada...* (Bourdieu, 1974, p.278)

Essa ideia consensual que alimenta o imaginário social transforma-se muito lentamente e ainda se encontra, neste momento, apoiada em concepções forjadas no século XIX, ou mesmo antes, no Renascimento.

Hoje, com a globalização modificam-se as abordagens. Isso porque a análise da arte contemporânea não se sustenta mais por categorias universalizantes, pois os processos são múltiplos

e simultâneos. Para Néstor Canclini, a arte, sobretudo nos países latino-americanos, parece vacilar entre questões referentes a uma visualidade nacional e outra desterritorializada e transcultural. A transnacionalização na arte resulta de um processo econômico e simbólico. Assim, com a globalização, o pensamento visual transcende muito o conceito romântico de nacionalismo, ou mesmo de transnacionalismo, e conclui:

*nós precisamos de imagens de trânsito, travessias, intercâmbios, não apenas discursos visuais, mas também reflexões flexíveis que possam circular entre o fundamentalismo nacionalista e as abstrações da globalização.* (Canclini, 1998, p.506)

Convergente a essa linha de argumentação, Arthur Danto nota que a história da arte ocidental é, em parte, a história das diferentes histórias mais do que meramente o aparecimento de obras de arte ao longo do tempo, e escreve:

*a minha não é uma teoria acerca das "origens da obra de arte" para usar a expressão de Heidegger, mas das estruturas históricas, os padrões narrativos nos quais as obras são organizadas no tempo e que devem ser consideradas nas motivações e atitudes dos artistas e do público que internalizam esses padrões.* (Danto, 1997, p.47)

O museu é, pois, o espaço privilegiado onde se ritualiza certa narrativa de arte. A crença

na autonomia dos itens expostos induz, como vemos, à sua fetichização. Douglas Crimp, em seu ensaio sobre os museus contemporâneos, observa que ao retirarem os objetos de seus contextos históricos originários os museus realizam não um gesto de comemoração política, mas a ilusão do conhecimento universal, e conclui que ao expor os resultantes de histórias particulares num *continuum* histórico reificado, o museu os fetichiza.

Este panorama de reflexões é propício para que se lance um olhar crítico à história das exposições para notar como se atualiza aí certo *visível possível*. São as narrativas sedimentadas nesse visível possível que organizam as formas de mostrar e os modos de ver em cada momento histórico. Isto é, o visível possível de uma época dá os parâmetros para a estruturação de narrativas como a história da arte, que se escreve, também e principalmente, por meio das exposições, nos museus.

## Sobre a Autora

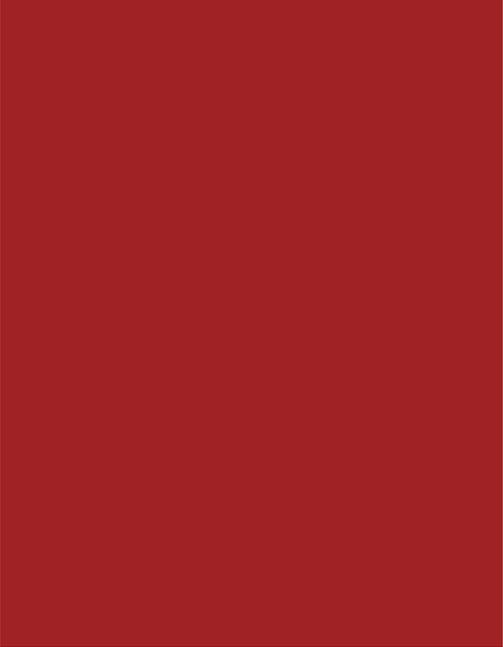
### Cristina Freire

Livre-docente e curadora no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), publicou diversos artigos em revistas especializadas nacionais e internacionais e é autora dos livros *Além dos mapas – os monumentos no imaginário urbano contemporâneo* (São Paulo: Annablume/Fapesp, 1997), *Poéticas do processo – arte conceitual no museu* (São Paulo: Iluminuras, 1999) e *Arte conceitual* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006), entre outros. cfreire@usp.br

## Referências bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- \_\_\_\_\_. *A história da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Magia e Técnica. Arte e Política*. (Obras escolhidas, v.I). São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. *The Arcades Project*. Michigan: Harvard University Press, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. Modos de produção e percepção artísticos. In: \_\_\_\_\_. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- \_\_\_\_\_. The historical genesis of pure aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v.46, 1987.
- CANCLINI, Néstor Garcia. Remaking passports: visual thought in the debate on multiculturalism. In: PREZIOSI, Donald (Ed.). *The art of art History: a critical anthology*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- CRIMP, Douglas. *On the museum's ruins*. Cambridge (MA): MIT Press, 1993.
- DANTO, Arthur C. *After the end of art: contemporary art and the pale of History*. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1997. (Boling Series, XXXV, 44).
- \_\_\_\_\_. *The transfiguration of the common place*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1981.
- DUCHAMP, Marcel. The creative act. In: STILES, K. (Ed.). *Theories and documents of contemporary art: a source book of artists' writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996.
- AS FÁBRICAS de Monalisas. *Folha de S. Paulo*, 9 jul. 2006.
- FOSTER, Hal. Archives of Modern Art. *October*, n.89, p.81-95, Winter 2002.
- FREIRE, Cristina. *Ritos profanos: museu e arte contemporânea na era do espetáculo*. Tese (Livre-docência) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Beyond the art of exhibition: searching for the origins of ideological contents in contemporary art exhibitions*. Dissertação (Mestrado) – City University. London, 1996.





Giancarlo Latorraca

# capítulo VII

## **Anotações para um museu de arquitetura e *design* brasileiro**

O que seria um museu que desse conta da coleta e extroversão de conteúdos ligados à ideia do objeto brasileiro, sem folclorização ou valorização estética, mas visando a compreensão de sistemas, processos culturais e materiais que permeiam a formação de uma espacialidade reconhecidamente brasileira?

Um museu dedicado à cultura material do cotidiano, que incorpore questões da arquitetura e do *design*, inerentes à construção do nosso *habitat*, e lide com a dimensão histórica da formação da cultura brasileira, no âmbito da sua constituição espacial.

Um centro de reflexão e debate que contribua para a compreensão da arquitetura e da paisagem construída como manifestação cultural decorrente da interação homem e natureza, seus equipamentos, saberes e fazeres relativos ao universo material que nos cerca.

Esse propósito define alguns desafios fundamentais de comunicação: olhar para o mundo com o distanciamento devido, buscar surpreender o visitante, provocando deslocamento de olhares sobre os objetos indicados; informar os fenômenos a eles relacionados, seus diferentes significados e simbologias; promover vivências e experimentações, considerando que a apreensão da arquitetura envolve todos os sentidos;

*acontece que no Museu nós temos, na nossa sociedade pelo menos, um locus estratégica-*

*mente adaptado para que se tome consciência ou que se aguçe consciência dessa materialidade que é matéria-prima da nossa existência, dessa nossa condição corporal. Um museu opera com coisas materiais, e, sobretudo, porque em um museu o que eu tenho é esta materialidade em uma distância da minha experiência cotidiana. Imaginar que se possa transportar a vida cotidiana tal como ela flui para o museu, é uma perspectiva que ignora o que seja a vida cotidiana e o que seja o museu. (Meneses, 2005, p.6)*

### **Abordagem de identidade local**

Como experiência fundadora desta proposição museológica, o Museu da Casa Brasileira (MCB) apresenta, logo após sua criação, uma visão original nesse sentido, alinhada com as novas abordagens da memória coletiva que surgiam, antropologicamente mais abrangentes, para além da história oficializada pelos museus de então.

Criado em 1970 com o nome de Museu do Mobiliário Artístico e Histórico Brasileiro, por decreto de Luís Arrobas Martins, então secretário da Fazenda, foi estabelecido como um centro de estudos dos costumes brasileiros, com o objetivo de recolher e expor objetos de valor histórico, sociológico ou artístico, ligados às questões do cotidiano da habitação, no âmbito doméstico. Essa proposição inicial vislumbrava

a questão cultural brasileira por um viés local, mais atrelado a uma reconstituição histórica do mobiliário, dando maior relevo à cultura paulista, chegando a ser renomeado, em curto período, Museu da Cultura Paulista – Mobiliário Artístico e Histórico Brasileiro.

Ainda durante seu primeiro ano de existência, na primeira gestão sob a direção do historiador Ernani da Silva Bruno, houve a mudança do nome para Museu da Casa Brasileira. Seu Conselho Diretor era formado, entre outros, por intelectuais fundamentais no estabelecimento das bases culturais brasileiras como Sérgio Buarque de Holanda, Antonio Candido e Carlos Lemos.

Com essa nova orientação, a ideia central focaliza o morar, a casa, abrindo amplas possibilidades de abordagem sobre o ambiente domiciliar brasileiro,

*porque antes havia um compromisso, vamos dizer assim, de Museu do Mobiliário, evidentemente uma coisa que fazia falta era um museu que tratasse da moradia brasileira, o ato de morar no Brasil, da habitabilidade de todas as soluções, principalmente tendo em vista o seu equipamento. (Lemos, 2005, p.6)*

Nesse sentido, existe um compromisso histórico desse gênero de museu com as ações pioneiras de amplo mapeamento de nossa cultura, reunindo objetos como testemunha

cultural, lidando com a diversidade de influências e questões antropológicas constitutivas de nossa identidade sincrética. Lembramos aqui a Missão de Pesquisas Folclóricas realizada em 1938 por Mário de Andrade, à frente do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo.

Entre as experiências de aplicação museológica de documentação material e imaterial desse tipo de inventário, há que se considerar as primeiras propostas para inserção de artefatos rituais e utilitários do cotidiano no universo expositivo. Destacamos aquelas realizadas pela arquiteta Lina Bo Bardi, especificamente nos casos dos museus propostos em Salvador, no MAM da Bahia e no Museu de Arte Popular do Solar do Unhão, entre 1959 e 1963.

No caso de atuação referente à formação da coleção para o museu do Solar do Unhão, o olhar atento à seleção de artefatos populares que apresentavam soluções inusitadas iniciava uma documentação em larga escala dos fazeres brasileiros com o pressuposto de interagir com a indústria. Procurava-se estabelecer um vínculo adequado entre o desenho autóctone e a industrialização em implantação naquele período do país:

*por exemplo o Nordeste, tem coisas maravilhosas de manualidades, todos os apetrechos, os instrumentos de trabalho dos pescadores do São Francisco são de um aprimoramento maravilhoso. Essa realidade é tão importante*

*como a realidade da qual saiu Alvar Aalto ou as tradições japonesas... Não no sentido folclórico mas no sentido estrutural. Antes de enfrentar o problema do industrial design em si mesmo, você tem que enquadrá-lo dentro de um contexto sócio-econômico-político, na estrutura do lugar, do país, nesse caso o Brasil. (Bo Bardi, 1993, p.186)*

Houve então, sob a égide de um "reexame da história recente", segundo Lina Bo Bardi, o estabelecimento de bases para documentação sobre a simplificação dos objetos, feitos com poucos recursos e portadores de extrema inventividade. Poderíamos falar hoje de produção de baixa energia e reúso. No catálogo da exposição inaugural do museu lia-se:

*Matéria prima: o lixo. Lâmpadas queimadas, recortes de tecidos, latas de lubrificantes, caixas velhas e jornais. Cada objeto risca o limite do "nada", da miséria. Esse limite e a contínua e martelada presença do "útil" e "necessário" é o que constituem o valor desta produção, sua poética das coisas humanas não gratuitas, não criadas pela mera fantasia. É neste sentido de moderna realidade que apresentamos criticamente esta exposição. Como exemplo de simplificação direta de formas cheias de eletricidade vital. Formas de desenho artesanal e industrial. Insistimos na identidade objeto-artesanal padrão industrial baseada na produção técnica ligada à realidade dos*

*materiais e não à abstração formal folclórico-coreográfica.* (Bo Bardi, 1994, p.35)

Dentro dessa visão de aproximação necessária entre as chamadas culturas do 'erudito' e do 'popular', questões de seriação, manufatura e industrialização podem ser a base do diálogo a ser considerado como origem de uma coleção brasileira.

O desafio está justamente no estabelecimento de parâmetros que definam a identidade local dos objetos, desde a origem da ocupação do nosso território, passando por aqueles que, quando não importados, eram elaborados sob a definição de contextos técnicos e formais externos. São influências que contribuem na gênese das transformações propostas pela elaboração local brasileira, que deve também considerar as culturas originais do território, avaliando a adaptação ancestral das diferentes etnias ao ambiente, documentando a memória material de seu cotidiano, atualizada constantemente pelas pesquisas arqueológicas.

### **Ideia para acervo e extroversão**

Essa ideia de Coleção, que tenha representatividade na construção da identidade brasileira, cronologicamente considera desde o manufaturado aos produtos da industrialização. Estes devem ser avaliados em seus processos,

ferramentais e diferentes técnicas construtivas utilizadas, relacionando-os simbolicamente na construção da memória coletiva dos objetos-ícone àqueles mais comuns.

Assim, de forma democrática, um panorama abrangente sobre as diversidades de soluções que contribuem à construção da ideia de representação de uma espacialidade brasileira deve ser apresentado de forma não hierárquica, incorporando ao máximo os resultados que os distintos extratos sociais e grupos étnicos utilizam para resolver questões primordiais, intrínsecas ao ato de morar. A produção de objetos, tecnicamente elaborados com maior ou menor 'erudição', subjaz ao princípio das soluções propostas aos problemas, levando em conta as diferentes significações atribuídas ao *design*, seja como produção serial, industrializado ou não, como no fazer artesanal.

A compreensão das disciplinas ligadas ao *design* e à arquitetura neste museu difere da visão inicial presente nos museus de arte modernos e de origem no modelo americano do pós-guerra, que incorporaram esses conteúdos vislumbrando aspectos mais formalistas e estetizantes, como arte ou expressão técnica de reconhecido valor artístico. Sua matriz de viés antropológico inicia uma leitura histórica de visão ampla, que deve transcender a representação do objeto único, apresentado como ideia isolada de projeto e fabricação. De certa forma contra o ícone de *design* consagrado,

sem excluí-lo como fundamental na reconstrução dos 'diversos cotidianos', dialogando com objetos e ambientes de mesma atividade ou função construídos anonimamente, representando diferentes regionalidades. O foco adequado passa a recair sobre os arranjos entre objetos, seus contextos, usos e simbologias coletivas.

Podemos definir, então, que na abordagem sobre o uso dos objetos, a que mais interessa é a do utilitário, sem prescindir as 'utilidades subjetivas' como o 'adorno' e a 'devoção', uma vez que o enfoque proposto é o da manutenção da vida dentro das atividades necessárias do dia a dia, incluindo a melhoria de sua qualidade. Assim, o ato de morar observado passa a ser centralmente representado através de seu aparato material interior.

A análise do ambiente e, portanto, as arquiteturas consideradas não se propõem de forma autônoma, com base em coleções de desenhos e soluções projetuais, mas sim em sintonia com a ideia de interação com o meio; como manifestação da cultura representada no ato de morar, o abrigo de arranjos interiores.

Do ponto de vista documental, há que se promover um extenso levantamento das diversidades do habitar país afora, da multiplicidade de soluções técnicas encontradas nas diferentes regiões, registrando tipologias e variações de adaptação aos biomas em nosso extenso

território, sem excluir a produção desenvolvida amplamente pelo fazer arquitetônico nas cidades brasileiras.

A apresentação do acervo pressupõe uma dinâmica de interpretações, somada a recursos de áudio, imagem e movimento que promovam visualizações entre memórias espaço-temporais. Uma organização cronológica pode ser definida inicialmente, permitindo as diversas análises e apresentações transversais que visam uma compreensão dos objetos como 'entidades vivas', integradas ao tempo histórico, mas inseridas no tempo presente, também compreendido como história.

## **Compromisso educacional**

Permitir ao público ampla conscientização sobre os saberes e fazeres presentes no ato de morar, ampliando sua visão sobre a construção do ambiente através de experimentações e vivências, relacionando processos e contextos sociopolíticos que possibilitem maior compreensão e diversidade de leituras. Permitir que o visitante sinta-se sujeito da memória construída pelo museu. A grande dificuldade de comunicação está na reformulação ou reconstituição 'livre' do que se ouve ou vê no museu por parte do espectador, e isso ocorre em função dos interesses narrativos pessoais. O serviço educativo deve considerar com relevância essas narrativas.

O desafio é extrapolar a inserção de conteúdos e objetos 'consagrados' para uma relação com o universo comum, propondo novas visões a serem constituídas como memória.

Considerar as soluções artesanais, populares e de adaptação criativa simbólica, que no sentido antropológico resolvem problemas esteticamente ligados a fatores culturais e de uso de materiais disponíveis, (re)significando os objetos do cotidiano.

Promover reflexão sobre a dessacralização do *design* revelando a dimensão humana dos objetos enquanto busca de solução para necessidades, tendo como meio a elaboração técnica, manual ou industrial. A ideia é 'libertar' o *design* de sua 'aura', não hierarquizando resultados, processos ou categorias especializadas.

Dessa forma, imagina-se fomentar uma construção coletiva da memória do museu, através da relação entre técnica e arte que encontra soluções para o dia a dia, contribuindo de forma significativa na avaliação do desenvolvimento e incorporação consciente do *design* em nossas vidas. Questões de longevidade, reúso e fluxos de matéria evidenciados na compreensão dos processos construtivos, tanto na escala dos objetos como na da arquitetura, podem conscientizar o cidadão de seu papel atuante frente ao universo construído e disponibilizado pelo consumo hoje.

*Pensar o museu é definir o que queremos legar como princípios às próximas gerações, tratando-o como um bem comum e para diferentes públicos, estando em sua própria raiz a continuidade e a permanência. A sociedade, em que se insere e que o sustenta, precisa assumi-lo, cabendo-lhe relacionar-se com a diversidade e devolver-lhe produtos qualificados. (Lourenço, 1997, p.15)*

O ideal seria que essa conscientização permitisse ao cidadão usufruir o direito de acesso ao *design* e à arquitetura, podendo se reconhecer como agente transformador e ativo na construção desta cultura material, atento à melhoria de qualidade do nosso *habitat*.

## Sobre o Autor

### Giancarlo Latorraca

Diretor Técnico do Museu da Casa Brasileira, é arquiteto formado em 1992 pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (FAU-USP). Coordenou diversos projetos de exposição e edição de catálogos no Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi (1993-2001). Desenvolveu projetos expográficos de coleções no Museu de Porto Seguro, no Museu da Cidade / Palácio das Indústrias (São Paulo) e na Escola Parque de Arte e Ciência (Santo André, SP). Publicações: *João Filgueiras Lima, Lelé* (Lisboa: Blau; São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000), *Casa de Vidro* (Lisboa: Blau; São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1998) e *Teatro Oficina* (Lisboa: Blau; São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1999). [diretoriatecnica@mcb.org.br](mailto:diretoriatecnica@mcb.org.br)

## Referências bibliográficas

BO BARDI, Lina. A cadeira de beira de estrada. In: FERRAZ, Marcelo Carvalho (Org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Ed. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993.

\_\_\_\_\_. Tempos de grossura: o design no impasse. São Paulo: Ed. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

FERNÁNDEZ, Luis Alonso. *Museología y Museografía*. Barcelona: Ed. del Serbal, 1999.

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. Trecho extraído de transcrição de palestra ministrada no MCB em 13 set. 2005, em virtude do lançamento do projeto "Equipamentos da Casa Brasileira – Usos e Costumes". Cedoc MCB.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: FAUUSP, 1997.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Dimensão material da vida humana*. Trecho extraído de transcrição de palestra ministrada no MCB em 13 set. 2005, em virtude do lançamento do projeto "Equipamentos da Casa Brasileira – Usos e Costumes".





Emanoel Araujo

*Nunca se esquecem as lições aprendidas na dor.*

Provérbio africano

# capítulo VIII

## Museu Afro Brasil: um conceito em perspectiva

Pensar e repensar, fazer e refazer são os desafios que o Museu Afro Brasil tem de enfrentar ao mesmo tempo em que os apresenta para a sociedade. Não por introduzir o politicamente correto, pois não será esse o meio para curar as feridas de uma história de violências, mas sim por apresentar novos conteúdos que sirvam à desconstrução dos conteúdos restantes do esartejamento de uma história que nunca se materializou de fato como visualidade museológica; de uma história contada em arremedos quase sempre metafóricos ou poéticos, antropológicos ou etnológicos, ou ainda folclóricos.

Esses desafios comportam, portanto, religar fatos, pessoas, imagens e circunstâncias num outro metaponto de vista, revelando o silêncio e as violências que excluíram e excluem a voz de quem sofreu a marca do ferro quente sobre o seu corpo, as cicatrizes dos ferros das algemas, das gargalheiras e do vira-mundo. Pois esse silêncio foi imposto a ferro e fogo pela narração da historiografia oficial e por ela a memória deste país foi tantas vezes esartejada, e tantas outras devorada por canhões de infantaria.

Mas a força de uma oralidade ancestral soube resistir mesmo à árvore do esquecimento imposta ao homem feito escravo. Pela força de lutas e resistências, não se conseguiu apagar o sentido de homem que portavam aqueles tantos negros arrancados de sua terra, arremessados matematicamente num porão de

navio, ferrados a fogo, acorrentados, mal-alimentados, entregues a uma nova terra, sua para o trabalho que os trituraria à exaustão.

Apesar da miserável habitação, dos maus tratos, das punições e dos castigos, homens, mulheres e crianças preservaram na memória e na oralidade a sua história. Conforme a violenta vontade de feitores e senhores formaram o eito, mas indiferentes a essas vontades, também plantaram seus antigos deuses e seus mitos.

E, na louvação ancestral, a permanência. A continuidade. A criação da diversidade e do sincretismo, como nos sermões proferidos pelo padre Antônio Vieira. A criação da diversidade mostrada na corporeidade, na música, na fala, na língua enriquecida às avessas com novos vocabulários, no riso e na alegria mesmo na adversidade. A criação de uma estética da resistência.

*os modos de rir, o jeito de andar,  
pele  
gozo  
coração  
negro, índio ou cristão?*

Jorge de Lima pergunta. Se pudéssemos responder ao poeta, diríamos que negro e índio. O cristão trouxe o pecado, o complexo de culpa e o inferno. É mesmo negro e índio o jeito de andar, o jeito de falar, a risada escancarada da própria miséria que sempre os cercou.

Assim é a ideia deste novo museu brasileiro, concretizado como resultado de mais de duas décadas de pesquisas e exposições, exibindo como negro quem negro foi e quem negro é no Brasil, de séculos passados aos dias atuais. O museu é, assim, mais uma etapa do processo em curso, buscando incorporar tudo por mais breve que seja, contar a trágica história que mudou a face de todo este país. País que ainda é muito jovem, mas um dia se tornará, com sua excelência, um verdadeiro palco de ações e reações para todos, sem excluir ninguém e tocando profundamente em todos, na consciência de todos. Pois é assim que se resolve este espaço – por enquanto chamado de museu –, saindo do imobilismo que costuma assombrar essas instituições no Brasil.

Criar e consolidar um museu que possa registrar, preservar e argumentar *a partir do olhar e da experiência do negro* a formação da identidade brasileira foi e ainda é o desafio de uma equipe de consultores, especialistas em Museologia, História, Antropologia, Artes e Educação, diante de uma coleção inicial de 1.100 obras que não parou de crescer. Atualmente, o museu abriga aproximadamente 4 mil obras entre pinturas, esculturas e gravuras de artistas brasileiros e estrangeiros, além de fotografias, livros, vídeos e documentos, para delinear um fio condutor deste ambicioso projeto, já com algumas premissas definidas, mas ainda com muito a se trabalhar para torná-lo uma realidade consolidada.

Neste ainda início de jornada, há a certeza de que não se poderia contar essa história por uma visão oficial já escamoteadora, que insiste em minimizar a herança africana como matriz formadora de uma identidade nacional, ignorando uma saga de mais de cinco séculos de história e de dez milhões de africanos triturados na construção deste país. Da perspectiva do negro, este não é um processo exclusivo ao Brasil, pois sua presença, aqui, como nas Américas, é indissociável da experiência de desenraizamento de milhões de seres humanos, graças à escravidão. Assumindo essa perspectiva, o Museu Afro Brasil, sendo um museu *brasileiro*, não pode deixar de ser também um museu da *diáspora africana* no Novo Mundo.

É a escravidão que, na diáspora, força o contato e o intercâmbio entre membros de diferentes nações africanas e produz as mais diversas formas de assimilação entre suas culturas e as de seus senhores, bem como de resistência à dominação que lhes impõem. Como um museu da diáspora, o Museu Afro Brasil tem o dever de registrar não só o que de africano ainda existe entre nós, mas o que foi aqui apreendido, caldeado e transformado pelas mãos e pela alma do negro, salvaguardando ainda o legado de nossos artistas – e foram muitos, anônimos e reconhecidos que nesse processo de miscigenação étnica e mestiçagem cultural contribuíram para a originalidade de nossa brasilidade.

Entretanto, não se pode esquecer que a cultura mestiça que se forma na diáspora envolve relações entre *desiguais*, em se tratando de *senhores* e *escravos*. Da perspectiva do negro, esta é uma história de muito e doloroso trabalho, de incertezas, incompreensões e inconsciência, que ainda hoje persistem na mentalidade de parte da elite brasileira. Não é só uma história de preconceitos e racismo e discriminação, mas, sobretudo, uma história de exclusão social das mais danosas e permissivas, neste abismo das desigualdades criadas e cristalizadas no Brasil como herança da escravidão.

O Museu Afro Brasil tem, pois, como missão precípua a desconstrução de estereótipos, de imagens deturpadas e expressões ambíguas sobre personagens e fatos históricos relativos ao negro, fazendo pairar sobre eles obscuras lendas que um imaginário perverso ainda hoje inspira, e que agem silenciosamente sobre nossas cabeças, como uma guilhotina, prestes a entrar em ação a cada vez que se vislumbra alguma conquista que represente mudança ou o reconhecimento da verdadeira contribuição do negro à cultura brasileira.

Este museu pretende unir História, Memória, Cultura e Contemporaneidade, entrelaçando essas vertentes num só discurso, para narrar uma heroica saga africana, desde antes da trágica epopeia da escravidão até os nossos dias, incluindo todas as contribuições possíveis, os legados, participações, revoltas, gritos

e sussurros que tiveram lugar no Brasil e no circuito da diáspora negra. O museu quer refletir uma herança na qual, como num espelho, o negro possa se reconhecer, reforçando a autoestima de uma população excluída e com a identidade estilhaçada, e que busca na reconstrução da autoimagem a força para vencer os obstáculos à sua inclusão numa sociedade cujos fundamentos seus ancestrais nos legaram.

O Museu Afro Brasil é, portanto, um museu histórico que fala das origens, mas atento a identificar na ancestralidade a dinâmica de uma cultura que se renova, mesmo na exclusão. Um centro de referência da memória negra, que reverencia a tradição que os mais velhos souberam guardar, mas faz reconhecer os heróis anônimos de grandes e pequenos combates, e os negros ilustres na esfera das ciências, letras e artes, no campo erudito ou popular. Um museu etnográfico que expõe com rigor e poesia ritos e costumes que traduzem outras visões de mundo e da história; festas que evidenciam o encontro e a fusão de culturas luso-afro-ameríndias para formar a cultura mestiça do Novo Mundo, mas que também registra as inovações da cultura negra contemporânea na diáspora. Um museu de arte, passada e presente, que reconhece o valor da recreação popular da tradição, mas reafirma o talento negro erudito, nas artes plásticas e nas artes cênicas, na música como na dança.

Sobretudo, o Museu Afro Brasil pretende ser um museu contemporâneo, em que o negro de hoje possa se reconhecer. Um museu que integre os anseios do negro jovem e pobre ao seu programa museológico, contribuindo para sua formação educacional e artística, mas também para a formação intelectual e moral de negros e brancos, cidadãos brasileiros, em benefício das gerações que virão. Um museu capaz de colaborar na construção de um país mais justo e democrático, igualitário do ponto de vista social, aberto à pluralidade e ao reconhecimento da diversidade no plano cultural, mas também capaz de reatar os laços com a diáspora negra, promovendo trocas entre a tradição, a herança local e a inovação global.

Um museu que está na maior cidade brasileira e uma das maiores do mundo, e que, por ser ela própria multicultural e multirracial, é o palco ideal para concretizar essa utopia, assumindo uma tarefa pioneira na criação de uma instituição que pode servir como instrumento para se repensar novos conceitos de inclusão social, e espelho para refletir uma sociedade, enfim, disposta a incorporar o outro nas suas diferenças. Afinal, foi nesta cidade de São Paulo que a herança de sangue, suor e lágrimas de africanos que souberam conservar o patrimônio de sua cultura e sua memória ergueu os quilombos do Jabaquara e da Saracura, e gerou personalidades como André Rebouças e Luís Gama, cidadãos negros, heróis brasileiros na luta contra a escravidão.

Além do acervo artístico, o Museu Afro Brasil tem sua experiência ampliada na Biblioteca Carolina Maria de Jesus, homenagem a alguém que, apesar de muito pobre, sonhou em escrever sua história nos blocos de papel achados no lixo; contou o que sentiu, da fome, da vida humilhada e desamparada; rompeu o silêncio. Na biblioteca estão cerca de 2 mil títulos voltados para a arte e a cultura africanas; para as artes visuais brasileiras e estrangeiras, com especial enfoque à vasta contribuição do negro para a cultura brasileira.

O que seria da nossa história se outras mulheres como Carolina Maria de Jesus contassem também suas histórias de pura verdade? Afinal, são mesmo as mulheres as detentoras dos muitos mistérios deste mundo...

Para nossas memórias e expressões que não se contentam com livros ou olhos, que carecem de cheiro, de sonoridade e de luz e – por que não? – de tato, o Teatro Ruth de Souza. Outra mulher, uma atriz, não só para reafirmar seu nome em nossa memória, mas porque ela é a própria resistência verdadeira da alma do povo, do seu talento e da bela figura de mulher negra, como deusa expressiva de uma raça. O pouco que lhe ofereceram fez com tanta verdade, sem pieguismos, sem maltratar a memória de sua gente, com o mais profundo respeito.

Será mesmo que as juras de esquecimento diante do Baobá gigante e sagrado daquela

natureza profunda foram atendidas? Não. As lembranças permaneceram no que se costuma chamar de inconsciente coletivo, e que para nós é a nossa ancestralidade que não nos abandona mesmo na adversidade.

Enfim, este é um museu que pretende celebrar o que ainda não foi possível de fato celebrar: a inclusão de nossa ainda desconhecida gente, mesmo depois de tantos anos de construção desta identidade brasileira e universal saída novamente do lado de cá do Atlântico.

Quando o prédio do Museu Afro Brasil, o Pavilhão Manoel da Nóbrega, foi inaugurado em 1953, chamava-se Pavilhão das Nações e era o prédio de um conjunto arquitetônico no parque do Ibirapuera destinado a receber atividades artísticas e culturais estrangeiras, representações de outros países na cidade de São Paulo. Essa vocação foi marcada com a exposição inaugural, a II Bienal Internacional de Arte de São Paulo, que trouxe, entre outras obras, a *Guernica* de Picasso.

Os 12 mil metros quadrados que compõem o Pavilhão estão agora destinados a pensar e repensar, em fazer e refazer a nossa história. Assim como fez a primeira exposição temporária deste museu, "Brasileiro, Brasileiros": assumir a face mestiça deste país. Romper o silêncio imposto. Permitir que as diversas nações negras, brancas e indígenas expressem a verdadeira face mestiça desta diversa e única

nação à qual chamamos Brasil, formada por efeito de muitas lutas e resistências.

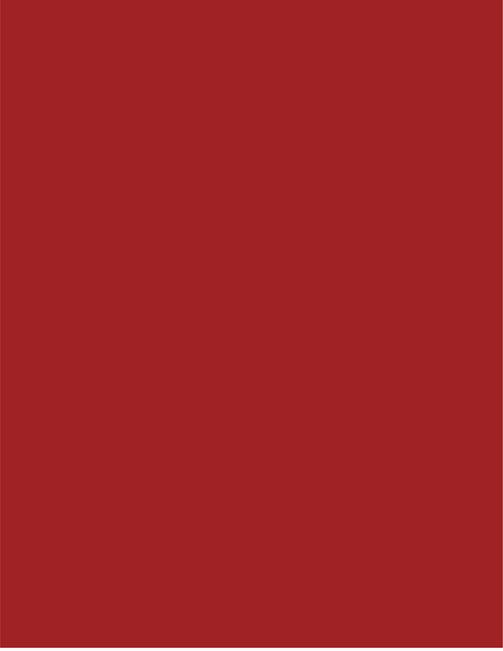
Assim, o antigo Pavilhão das Nações retoma sua vocação original invocando todas as forças plantadas nestes breves, mas intensos 500 anos de história.

Se em 1953 o Pavilhão das Nações abrigou *Guernica*, que não nos deixa esquecer os horrores da Segunda Guerra Mundial, desde 2004 o Pavilhão Manoel da Nóbrega abriga um acervo de artistas negros, de negras memórias e memórias de negros para nunca esquecermos.

## **Sobre o Autor**

### **Emanoel Araujo**

Diretor-curador do Museu Afro Brasil, São Paulo, foi diretor do Museu de Arte da Bahia e da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Artista plástico consagrado, participou de dezenas de exposições individuais e coletivas em diversos países. Foi contemplado no decorrer da sua carreira com inúmeros prêmios e homenagens no meio das artes, no Brasil e no Exterior. Obras suas figuram nos principais museus brasileiros, em coleções particulares e edifícios públicos. [araujo.emanoel@uol.com.br](mailto:araujo.emanoel@uol.com.br)



Carlos Roberto Brandão  
Maria Isabel Landim

Museus são atores cada vez mais importantes nas cidades, no Brasil e no mundo. No país, três museus foram fundados ainda no século XIX, mais de 2 mil surgiram no século seguinte e esse número continua aumentando. O Brasil abriga hoje museus de todas as tipologias, públicos ou privados, dos enciclopédicos aos mais específicos, dos mais tradicionais aos mais inovadores, tanto em termos conceituais quanto técnicos, dos mais enraizados na cultura material aos que se debruçam sobre a cultura intangível, museus de (ou das) comunidades, de território etc.

## capítulo IX

# Museus: o que são e para que servem?

Os museus buscam a transcendência mas resultam da atividade humana e a refletem, e como tal, são demasiado humanos – dinâmicos e efêmeros. A transcendência possível está circunscrita ao campo da dinâmica da história. Ela nos oferece leituras distintas da tensão entre o que é digno de memória e o que é fonte de conhecimento, de quem tem o privilégio de rememorar e dos métodos empregados nos processos de rememoração ou reinterpretação da memória, ou seja, do processo curatorial. Além disso, por mais longeva que a história de algumas coleções nos pareça, elas são ainda assim efêmeras e estão sempre sob o signo da deterioração. Os objetos dentro dos museus podem ser relativamente antigos aos nossos olhos, mas a sua incorporação nas coleções museológicas e o processo de preservação a que foram submetidos podem ser considerados recentes. Dessa forma, novos desafios técnicos

de conservação de coleções se apresentam, para que seja garantida a sua longevidade ainda não estimada e não explorada em seus limites.

Como instituições sociais, os museus e os processos museológicos não ficaram imunes à história das sociedades. Chegaram ao século XXI com a maturidade de quem passou pelos processos de democratização das sociedades ocidentais (principalmente), e trazem na sua atual estrutura organizacional os vestígios desse processo. Uma expressão desse processo é o próprio surgimento de disciplinas específicas como a Museografia e a Museologia. Aos museus aplica-se a designação de Giddens para instituições sociais que mesmo sofrendo profunda transformação ainda incluem-se em uma mesma tipologia: "Para onde quer que olhemos, vemos instituições que, de fora, parecem as mesmas de sempre, e exibem os mesmos nomes, mas que por dentro se tornaram muito diferentes ... São o que chamamos de *instituições-casca*" (Giddens, 2007).

Hoje, os museus vivem ainda o desafio de se atualizarem na velocidade com que a informação e as tecnologias se atualizam. Buscam responder a uma nova responsabilidade social inclusiva através de uma crescente profissionalização dos serviços prestados aos seus múltiplos públicos/usuários. Buscam também papel protagonista nesse processo social inclusivo e includente, tendo certamente papel-chave a desempenhar.

Os museus, de quaisquer naturezas, enfrentam no seu cotidiano um aparente paradoxo; ao mesmo tempo em que assumem a responsabilidade de guardar (conservar, preservar, esconder, proteger) objetos, muitos deles perecíveis e frágeis, evitando que se deteriorem por extensos períodos de tempo, devem compartilhar (comunicar, divulgar, repartir) esses testemunhos com públicos cada vez mais amplos, na busca do cumprimento de sua função social. Mesmo os museus que privilegiam a cultura imaterial usam objetos para comunicar ideias ao público; ainda que tais objetos não sofram o processo de reificação de museus mais tradicionais e permitam substituição, devem ser preservados. No embate dessas questões, na tensão entre essas forças à primeira vista contraditórias é que se desenvolveram e se desenvolvem as técnicas de curadoria e surgem as soluções e as oportunidades de formação de pessoal especializado nas diversas tarefas que os museus têm de cumprir.

Curadoria, muitas vezes entendida como a leitura articulada de determinados acervos e a prática de organizar mostras específicas, ou como um conjunto de técnicas objetivando a preservação de objetos, é definida aqui como o ciclo completo de atividades relativas aos acervos, compreendendo a execução e/ou orientação científica da formação e do desenvolvimento de coleções, segundo racional predefinida de acordo com uma política de acervo; conservação física das coleções, que

implica soluções permanentes de armazenamento e eventuais medidas de manutenção e restauro; estudo científico e documentação, além de comunicação e informação, que devem abranger todos os tipos de acesso, apresentação e circulação do patrimônio constituído e dos conhecimentos produzidos, para fins científicos, de formação profissional ou de caráter educacional genérico e cultural como mostras de longa duração e temporárias, publicações, reproduções, experiências pedagógicas etc. (Sanjad; Brandão, 2008).

As tarefas envolvidas na curadoria não são hierarquizadas nem dependem apenas de um foco de decisão, mas sim de uma política institucional clara e bem definida. As cadeias de ações curatoriais assim como os seus atores se transformaram ao longo das histórias dos museus. A figura do curador todo-poderoso definidor exclusivo dessa política é anacrônica, dado o universo de habilidades e saberes necessários à condução dessas várias etapas. De acordo com o Código de Ética do ICOM (Conselho Internacional de Museus) para Museus, cabe à autoridade de tutela, isto é, à instância a que o gestor do museu se reporta, definir as políticas institucionais do museu; cabe aos gestores e curadores por sua vez programar a execução de tais políticas.

Podemos então dizer que há uma transitoriedade nas possíveis respostas à pergunta sobre o que são os museus e para que servem. Os

museus não foram sempre o que são hoje e vêm servindo a diferentes propósitos ao longo das suas histórias. De coleções privadas a espaços públicos abrigando (ou não) acervos, os museus são eles próprios locais de memória e de suas próprias histórias que procuram vencer a transitoriedade e o efêmero inerentes à existência humana (mesmo quando o objeto a ser musealizado é efêmero, como a notícia: por exemplo, o Newseum).

É nessa tensão do processo curatorial, entre as coleções (que garantem a materialidade da memória como fonte de conhecimento) e seus guardiões (que promovem a seleção do que deve ser musealizado e decodificam o seu conteúdo informativo através de pesquisa e extroversão) e entre o público (inventado e reinventado ao longo dessa história) que encontraremos a resposta para essas perguntas sobre o que são e para que (e também – por que não? – para quem) servem os museus.

A origem etimológica da palavra *Mouseion* nos remete ao templo das musas, filhas de Zeus (poder) e Mnemósine (memória). Os museus seriam locais privilegiados de cultivo às artes e ao conhecimento. A primeira instituição a receber a designação de *Mouseion* foi a biblioteca de Alexandria, no século III a.C. Isto representou a passagem do local das musas para um sistema conceitual onde os colecionadores exploram e interpretam seu mundo (Findlen, 1994).

A origem dos museus atuais está associada à valorização e à difusão da cultura do colecionismo na Europa. Coleções foram acumuladas no desejo de reprodução de um microcosmo (Whitaker, 1996) que refletisse o padrão de criação cosmológica da diversidade contido na mente de um Criador; as primeiras coleções refletiam a tendência enciclopédica desse período (Findlen, 1994). Mesmo que o ato de colecionar já existisse entre seres humanos desde o paleolítico, é no Renascimento italiano que o resgate do passado clássico através da busca por objetos antigos confere às coleções seu caráter museal (Bazin; Desvallées, 1992). O poder do Criador e da criação era assim venerado, ao mesmo tempo em que também o era o poder (patrimonial) do possuidor desse microcosmo. Estavam já presentes o poder patrimonial e o mnemosínico, uma vez que o microcosmo representado seria interpretado, ou rememorado, como um resumo amostral do próprio Cosmo, e sua 'leitura' estaria ao alcance de poucos privilegiados. Os museus surgem à medida que se desenvolvem processos curatoriais exclusivos, fora do alcance da maior parcela da sociedade.

Os gabinetes de curiosidades, os *Kunstkammer* ou *Wundskammer* do século XVII, representam o ápice de uma tradição colecionista originada já na Idade Média, entre, por exemplo, os Habsburgos, imperadores do Sacro Império Romano. Essas coleções bastante heterogêneas, inicialmente de objetos com valores

sagrados ou curiosos, estão diretamente associadas à posterior inauguração em Viena do *Kunsthistorisches Museum*, no século XIX (Kaufmann, 1994).

A análise dessas coleções permitiria ao observador capacitar-se para discernir o padrão da criação divina através de uma teoria do conhecimento impregnada de misticismo. Esse momento inaugura ainda a distinção entre os públicos possíveis para esses acervos exclusivamente privados. Os principais colecionistas cuidavam eles próprios da exibição de suas maravilhas para visitantes especiais e delegavam a serviços a tarefa de expor sua coleção a visitantes menos nobres, como intelectuais e artistas da corte admitidos em seu microcosmo (Blom, 2003).

Toda sorte de objetos era reunida nessas coleções inicialmente ecléticas (Musch; Willmann; Rust, 2005). Dessa perspectiva, o tratado de Caspar Friedrich Neickel (1727), considerado o primeiro sobre Museografia, já apontava uma cisão básica na ordenação dos objetos dessas coleções, fazendo uma distinção entre os *naturalia* e os *curiosa artificialia* (Fernández, 2006). Esse tratado representa uma primeira sistematização das coleções museológicas. Representa também um marco a partir do qual tanto as disciplinas mais práticas, ligadas hoje tanto à Museografia quanto à reflexão teórica, hoje sob o campo da Museologia, se diferenciaram, especializaram-se e originaram

uma série de subáreas de interface com outros campos do conhecimento, respondendo à crescente sofisticação dos métodos e processos de musealização.

A partir da obra de Neickel e por um longo período, manteve-se o foco pragmático; apenas mais tardiamente a reflexão teórica suplanta esse início primordialmente prático dos trabalhos realizados nas e para as coleções museológicas, como espelho de um contexto muito mais complexo da inserção social dos museus do que a situação observada até o final do século XIX. Certamente, os avanços nas práticas museais também favoreceram e fomentaram um segundo momento no qual a própria teoria subjacente a essas práticas se torna foco de atenção.

O século XVIII representou um rompimento conceitual com a visão de mundo renascentista. Antes se expunha de forma fortemente estetizada, buscando causar espanto e admiração para dessa forma cumprir sua missão reveladora de uma ordem oculta a partir de exemplares únicos e maravilhosos; seguindo o espírito da época, objetos representativos são expostos segundo uma ordem sistemática arbitrária (Foucault, 2000). Esse era o século de Linnaeus e de seu *Sistema Naturae*. A ordem sistemática buscava traduzir a ordem subjacente à natureza. Como consequência, os acervos antes ecléticos começaram a sofrer especialização e desmembramento.

O final do século XVIII marcou o início do processo de democratização dessas coleções antes privadas. A Revolução Francesa ilustra esse momento de forma exemplar. Em Paris, ocorreu a significativa e abrupta transformação do *Jardin du Roi* em *Jardin des Plantes*, e o Louvre abre-se para a visitaçã e volta-se à instruçã pública. Mesmo que no final do século XVII (1683) o *Ashmolean Museum* da Universidade de Oxford tenha rompido os estereótipos de visitaçã e franqueado as coleções ao público, que podia manipular os itens de acervo (Hernández, 2006), esse foi um fato isolado e não uma tendência seguida. A consolidaçã do processo de democratizaçã tornou o museu uma das instituições fundamentais do Estado moderno (Bazin, 1967).

É nesse contexto que se insere o projeto do Museu Britânico, inaugurado em 1759, antecipando uma tendência do século XIX. Abrigando inicialmente as coleções de Hans Sloan e as bibliotecas de Robert Cotton e a Real (doadas por George II), o estatuto do museu rezava que ele seria "um estabelecimento nacional, fundado pela Autoridade do Parlamento, projetado primordialmente para o uso de homens de saber e estudiosos, em suas pesquisas nos diversos campos do conhecimento" (Blom, 2003).

O século XIX, proclamado o século dos museus, registrou grande expansã de museus europeus, tanto em número quanto em diversidade e na quantidade de acervo, através de suas

políticas de aquisição colonialistas. Os museus passaram a fazer parte dos projetos identitários dos diferentes Estados nacionais. Surgiu assim uma série de instituições públicas, abrigadas sob projetos arquitetônicos monumentais, com o intuito mal disfarçado, ou às vezes nem isso, de glorificação daquele Estado. Apareceram também, nessa linha, as grandes exposições universais onde, lado a lado, os Estados exibiam e comparavam o poder expresso por suas conquistas tecnológicas (Allwood, 1977).

No caso da história natural, observamos uma mudança de paradigma nos processos curatoriais. Quanto aos objetos, o único cede espaço ao exemplar representativo de uma categoria. Os próprios projetos museológicos começaram a buscar um novo modelo de exposição.

Na origem do Museu Britânico de História Natural, os projetos museológicos de dois grandes anatomistas da época sintetizavam essa transformação sociocultural representando polos opostos dessas visões. O novo prédio, em South Kensington, concebido para abrigar as coleções de história natural do Museu Britânico, foi inaugurado no final do século XIX. Conquistado através da articulação política de Richard Owen, representante da tradição aristocrática britânica, trazia impresso em seu modelo arquitetônico a ideia de templo ou catedral da ciência. Da mesma forma, a grandiosidade das galerias foi concebida para que, de acordo com Owen, todas as peças da coleção pudessem ser expostas aos

visitantes que teriam não só a visão assombrosa do plano da criação, segundo a classificação lineana, mas também do próprio poderio britânico por abrigar, através de sua superioridade cultural e econômica sobre demais regiões do planeta, acervo inigualável. "Nenhum império no mundo já teve uma coleção das várias formas de vida animal de tão ampla distribuição como a Grã-Bretanha" (Owen, 1858, apud Yanni, 2005). Seu grande oponente, Thomas Henry Huxley, que lutava pela institucionalização profissional, achava o projeto expositivo de Owen pueril. Huxley não via qualquer sentido em uma exposição exaustiva e não criteriosa dos espécimes do museu. Ao contrário, ele reconhecia o papel do curador em selecionar parte do acervo que pudesse ser de interesse público associado a uma narrativa com fins de instrução (Yanni, 2005). Deixava claro que deveria haver uma seleção de itens que ficassem à disposição apenas de pesquisadores pelo seu valor informacional, raridade e outros critérios que ao olhar do público eram desnecessários e supérfluos, apesar de seu valor inerente.

Após a publicação do livro de Charles Darwin *A origem das espécies*, em 1859, as classificações dos seres vivos passaram a representar uma ordem subjacente que é a ordem genealógica. Essa nova visão influencia também os processos curatoriais nos museus de história natural.

Também observamos nesse período um grande aumento no número de museus fora do eixo

Europa-Estados Unidos, seguindo a tendência inaugurada pelos museus coloniais de descentralização dessas instituições (Sheets-Pyenson, 1988). No âmbito da história natural, os ditos museus coloniais, implementados na periferia dos Estados europeus desde o final do século XIX, dependentes de seus recursos materiais e humanos, foram estimulados como forma de implementar o conhecimento da biodiversidade de outras regiões, beneficiando a Europa com o uso de recursos naturais e informação provenientes dessas regiões (Sheets-Pyenson, 1988; Latour, 2006).

As duas grandes guerras mundiais até os meados do século XX no palco europeu certamente influenciaram uma crescente preocupação com a preservação patrimonial. Os museus passaram a experimentar modelos de organização e troca de experiências coletivas. Primeiro localmente, mediante associações nacionais (por exemplo, *The Museums Association*, de 1889, Grã-Bretanha), e depois internacionalmente através de associações mais gerais. A França, a partir da Revolução, havia renovado o papel dos museus. Um exemplo foi a experiência pioneira de Alexandre Lenoir no *Musée des Monuments Français* que funcionou de 1795 a 1815, transformando a ideia elitista de antiquário em uma leitura histórica dos objetos antigos (Poulot, 2005). Em 1882 inaugura-se a *École du Louvre*, focada no ensino da história da arte e da Museologia. A Alemanha também experimentava novos modelos museográficos já no final

do século XIX, sob grande influência de Gustav Waagen (diretor da Pinacoteca de Berlim) e do museólogo Wilhem von Bode (diretor dos museus reais de 1897 a 1920). Na Suécia, em 1891, Artur Hazelius inaugurou o primeiro museu a céu aberto, o *Skansen*. Nos Estados Unidos, a *American Association of Museums* foi fundada em 1906.

Como resultado dessa crescente movimentação intelectual no mundo dos museus, no entre guerras, em 1926, foi criado o *Office International des Musées* (Escritório Internacional de Museus), ligado à Sociedade das Nações, com o objetivo de promover um instrumento de cooperação entre os museus dos países membros (Fernández, 2006). Depois da Segunda Guerra Mundial, com o fim da Sociedade das Nações e conseqüentemente do *Office*, o diretor do Museu de Ciências de Buffalo (Estados Unidos), Chaucey Hamlin, cria sob o patrocínio da Unesco, em 1946, o Conselho Internacional de Museus – ICOM (Bazin; Desvallées, 1992; Fernández, 2006; Hernández, 2006).

O ICOM assumiu papel importante no desenvolvimento da Museologia e na organização dos museus no século XX, período de grande diversificação dessas instituições não apenas em número como também em concepções distintas de patrimônio e do que seria digno de musealização. Os museus ecléticos já haviam começado o processo de especialização dos seus acervos e originaram instituições com

<sup>1</sup> “Mesmo o British Museum (Natural History) não é uma cultura pura [no sentido microbiano do termo]. Deriva do museu e da biblioteca original e onisciente da nação Britânica, e apenas quando as paredes da instituição parental finalmente falharam em permitir futura expansão, certa excrescência foi produzida, separada e colocada em um local distante de si. Um zoólogo pode ser perdoado por perguntar se o novo corpo foi extrovertido ou excretado; as presunções biológicas são de que apenas a segunda opção daria conta daquela massa mineral, animal e botânica tão sólida” (tradução livre).

temáticas mais específicas, propiciando a criação de alguns museus de história natural. Em documento publicado pelo ICOM com base em uma comunicação feita por W. E. Swinton (1950) sobre o escopo geral dos museus de história natural, ele nos diz bem-humorado:

*Even the British Museum (Natural History) is not a pure culture. It was derived from the parent and omniscient library and museum of the British nation and only when the walls of the parent institution finally failed to permit further expansion was a certain extrusion produced, set in separate and somewhat distant site of its own. A zoologist might be forgiven for inquiring whether the new body was extruded or excreted, the physiological assumption being that only the latter could account for so solid a mineral, animal and botanical mass.<sup>1</sup>*

Esse relato é interessante porque retrata parcialmente, nas devidas proporções, o que aconteceu no Brasil, mais especificamente em São Paulo, na década de 1940, quando as coleções biológicas não mais encontraram lugar no Museu Paulista, instituição parental que, abrigada em edifício-monumento não planejado como museu, lutava por espaços condignos para suas mostras, salas de pesquisadores e de coleções. O fato, além de instrutivo da história dos museus, também revela certa falta de prestígio da história natural no final do século XIX e no início do XX.

O século XX foi marcado pela formalização das práticas educativas nos museus. Durante a Primeira Guerra Mundial, essa vocação já se faz notar mais sistematicamente. A partir da década de 1960, a educação passa a receber atenção especial, coincidindo com investimentos de somas consideráveis por parte do governo norte-americano em educação (Allard; Boucher, 1998, p.23). A principal consequência foi a entrada de profissionais da área de educação no quadro de funcionários dos museus e a criação dos serviços educativos; também as parcerias com as escolas tornaram-se realidade. Em diversas reuniões do ICOM essa preocupação se manifestou. As principais, a partir da reunião internacional pioneira sobre o papel educacional dos museus, no Rio de Janeiro em 1958, ocorreram na Holanda em 1962 e na França em 1971, destacando-se ainda o seminário promovido pela Unesco sobre museus e educação, em 1986, no México, ecoando também nos movimentos de contestação de maio de 1969. Através da própria transformação do papel da educação na sociedade por meio de suas facetas, educação formal, não formal e informal e a contribuição de cada uma delas, o próprio escopo de atuação dos museus nesse processo foi sendo repensado. Em sociedades com crescentes demandas por democratização, os museus com uma preocupação social mais forte procuram formas de atuação alternativas para promoção do acesso à cultura, não apenas como produto, mas também no processo de sua construção e reconstrução dentro da sociedade.

Um reflexo dessas tendências de diversificação e especialização vivenciadas pelos museus é o desafio que se torna a própria elaboração da definição de museu. Mesmo através de ajustes ao longo de sua história, a definição de museus adotada atualmente pelo ICOM<sup>2</sup> encontra dificuldades para dar conta da riqueza do cenário museal observado no século XXI. Considerando que tais definições são cruciais quanto ao delineamento de políticas públicas, podemos dizer que esse ainda é um dos grandes desafios da Museologia contemporânea, isto é, uma definição tal que expresse a diversidade inerente aos processos museológicos, sem perda de conteúdo informativo.

Assistimos ainda agora, no final do século XX e no início do século XXI, às consequências, na área da cultura, do fenômeno da globalização. As culturas locais reclamam seu direito à memória em resposta à ameaça da uniformidade cultural e à imposição de valores globais. Os museus são convidados a se repensar e a refletir sobre o papel que desejam ter nas sociedades contemporâneas. Mais do que instituições fundamentais dos Estados nacionais, como foram no passado, os museus transformam-se em instrumentos de afirmação das identidades locais e de sua validação dentro da grande produção cultural da humanidade. A própria diversidade, diante da ameaça da uniformidade, torna-se patrimônio digno de salvaguarda.

<sup>2</sup> Os museus são instituições permanentes, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, abertas ao público, as quais adquirem, preservam, pesquisam, comunicam e expõem, para fins de estudo, educação e lazer, os testemunhos materiais e imateriais dos povos e de seus ambientes.

## Sobre os Autores

### Carlos Roberto Brandão

Professor titular do Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo, onde é curador da coleção de insetos Hymenoptera. Membro do Comitê Executivo do International Council of Museums – ICOM (2010-2013), foi presidente do Comitê Brasileiro (2006-2010). Integra comitês editoriais de revistas no país e no exterior e conselhos de entidades culturais, além da Comissão de Cooperação Internacional (CCIInt) da USP e da Câmara Setorial de Museus da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. É membro eleito do Council for International Congress of Entomology e presidente da Conferência Internacional do ICOM – Rio de Janeiro 2013. crfbrand@usp.br

### Maria Isabel Landim

Professora doutora do Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo, secretária do Comitê Internacional para Coleções de História Natural – ICOM-NATHIST (2010-2014) e curadora em São Paulo da Mostra Internacional de Ciência na TV – VER CIÊNCIA. Atua principalmente em sistemática e taxonomia de Cichlidae, história da teoria evolutiva, divulgação científica e comunicação museológica (museus de história natural). milandim@usp.br

## Referências bibliográficas

- ALLARD, Michel; BOUCHER, Suzanne. *Éduquer au musée: un modèle théorique de pédagogie muséale*. Québec: Éd. Hurtubise, 1998.
- ALLWOOD, J. *The great exhibitions*. London: Studio Vista, 1977.
- BAZIN, Germain. *The Museum Age*. Bruxelas: Desoer, 1967.
- BAZIN, Germain; DESVALÉES, André. *Muséologie*. In: *ENCYCLOPEDIA UNIVERSALIS*, 1992. p.918-924.
- BLOM, P. *Ter e manter*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- KAUFMANN, Thomas Dacosta. *From treasury to museum: the collections of the Austrian Habsburgs*. In: ELSNER, John; CARDINAL, Roger (Ed.). *The culture of collecting*. London: Reaktion Books, 1994.
- FARIA, Margarida Lima. *Projecto: museus e educação*. Instituto de Inovação Educacional, jul. 2000. Disponível em: [www.dgjidc.min-edu.pt/innovbasic/proj/arte/museus/museu-educacao.pdf](http://www.dgjidc.min-edu.pt/innovbasic/proj/arte/museus/museu-educacao.pdf).
- FERNÁNDEZ, Luis A. *Museología y museografía*. (1.ed. 1999). Barcelona: Ed. del Serbal, 2006.
- FINDLEN, Paula. *Possessing Nature: museums, collecting, and the scientific culture in early modern Italy*. Berkeley: University of California Press, 1994.

- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. (1.ed. 1966). São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- GIDDENS, Anthony. *Mundo em descontrolo: o que a globalização está fazendo de nós*. (1.ed. 1999). Rio de Janeiro: Record, 2007.
- HERNÁNDEZ, Francisca. H. *Planteamientos teóricos de la museología*. Gijón: Ed. Trea, 2006.
- INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS (ICOM). Código de Ética para Museus, 2009. Disponível em: [www.icom.org.br/sub.cfmsubpublicacoes=publicacoes3&etca=publicacoes](http://www.icom.org.br/sub.cfmsubpublicacoes=publicacoes3&etca=publicacoes).
- LATOUR, Bruno. Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções. In: BARATIN, Marc; JACOB, Christian. *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006.
- MUSCH, I.; WILLMANN, R.; RUST, J. *Albertus Seba Cabinet of Natural Curiosities: the complete plates in colour 1734-1765*. Cologne: Taschen, 2005.
- POULOT, Dominique. *Musée et museologie*. Paris: La Découverte, 2005.
- SANJAD, Nelson; BRANDÃO, Carlos Roberto F. A exposição como processo de comunicação. In: CADERNO DE DIRETRIZES MUSEOLÓGICAS, 2. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, 2008.
- SHEETS-PYENSON, Susan. *Cathedrals of Science: the development of colonial museums during the late nineteenth century*. Kingston: McGill-Queen's University Press, 1988.
- SWINTON, W. E. *The scope of natural history museums*. In: INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS, Conferência Bienal, 2., Londres. Paris: ICOM, 1950.
- WHITAKER, Katie. The culture of curiosity. In: JARDINE, N.; SECORD, J. A.; SPRAY, E. C. (Ed.). *Cultures of Natural History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- YANNI, Carla. *Nature's museums: Victorian science and the architecture of display*. New York: Princeton Architectural Press, 2005.





Ana Mae Barbosa

# capítulo X

## Museus ontem e hoje<sup>1</sup>

<sup>1</sup> A pesquisa sobre Edgar Sussekind de Mendonça é parte de um projeto mais amplo, financiado pelo CNPq

Há pessoas que escrevem para elogiar, por puro interesse pessoal, e outras que sempre que possível procuram criticar destrutivamente pessoas de sua área pensando que a destruição do outro é o melhor caminho para abrir espaço para si próprio. Não sei se por ser mulher, destituída de poder político, nordestina, arte educadora, confortavelmente inserida nas margens, eu sou um prato cheio para a ansiedade destruidora dos carreiristas. Isto tem me levado a ser uma orientadora de doutorado e mestrado extremamente atenta ao discurso meramente badalador e ao discurso baseado na sanha destrutiva a fim de criar a imagem de inteligente para o destruidor. O que desenvolve o pensamento, as ações e a cultura é a crítica/análise, embasada por teorias, práticas e experiências 'desinteressadas'.

Jorge Coli é um desses críticos 'desinteressados', para usar um termo kantiano, que leio sempre com muito prazer. Seu artigo na *Folha de S. Paulo* de 7 de março de 2010, na coluna Ponto de Fuga, elogia e critica museus com propriedade, baseado em teoria e experiência.

Os elogios são endereçados ao Museu D. João VI, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no qual está a história da implantação do ensino universitário de Arte no Brasil. Esse museu passou anos sendo renovado com muito cuidado e prazer por uma equipe muito bem preparada, sem nenhuma ansiedade acadêmica e sem nenhuma pressa eleitoreira. Nas univer-

sidades os museus contam pouco para eleger reitores. O que mais impressionou a Jorge Coli foi a reserva técnica ser também exposta ao público e o ambiente alegre e colorido. Podemos confirmar a olho nu suas impressões favoráveis, é só visitar o museu.

Na década de 1990 o Museu de Arte Moderna de Estocolmo era assim, com a reserva aberta a visitantes. Além disso, foi lá que, num jantar do ICOM, comi ao lado do Grande Vidro do Duchamp, o que era impensável para nossos museólogos. Quando cheguei ao Brasil e quis que o MAC tivesse pelo menos visitas às reservas, coisa que o MAM fez logo depois, as museólogas se revoltaram.

As reservas técnicas no Brasil são instrumentos de poder, como Jorge Coli insinuou; só entram para pesquisar nelas os amigos do diretor, e esse mesmo poder enterra nas reservas os artistas que não estão na moda ou não merecem o interesse econômico de galeristas e leiloeiros. É uma perversidade com o público, pois quase todos os nossos museus têm as reservas cheias, mas não têm espaço expositivo suficiente para expô-las.

Citando François Dagognet, Coli compara os museus às instituições repressivas como prisões, hospitais, asilos, quartéis e escolas. Faz uma crítica/análise contundente com a qual concordo, dizendo o que se segue acerca dos museus:

*Local disciplinar e repressivo, em que as obras são confinadas e os espectadores adestrados segundo normas rígidas de comportamento, o museu também é um lugar de crença e de espetáculo. A crença no valor espiritual das artes faz dele uma solene catedral laica. Os limites da visibilidade, dispostos pelos curadores e diretores, transformam-no num cenário. As decisões, o domínio, a manipulação, situam-se nas coxias. Sobre o público, massa passiva e menosprezada, derramam-se escolhas misteriosas, indiscutíveis.*

Do artigo do Coli só não concordei com a crítica ao museu por funcionar como uma escola, talvez porque meu conceito de escola seja bem diferente da sujeição ao didatismo e da obediência à cronologia. Penso nos museus como laboratórios de experimentação com a função de uma escola crítica e transformadora que questione os valores do próprio museu. Se o museu não for também uma escola jamais mudará, continuará sendo para sempre discricionariamente cerceado pelo curador, "diretor, ou conservador. É ele quem decreta quais obras o público deve ver, quais vão para as reservas. Esse poder chega às raias da paranoia", como diz o próprio Coli.

Os museus são domínio exclusivo das elites, através da formação de conselhos e de promessas de patrocínio das quais só 21% se realizam, como mostrou uma pesquisa feita na Argentina. As Artes Visuais não são nem

nunca foram acessíveis ao público dos poucos felizes economicamente, e isso é resultado de manipulações do poder das elites. A arte digital e o vídeo são mais democráticos, pois não dependem de colecionadores nem de metro quadrado e metro cúbico para serem vistos nos museus. Há outros circuitos de visibilidade para eles, que por sua vez não deixam de cortejar os poderosos museus e centros culturais. O cinema é democrático do ponto de vista do consumo, mas não da produção. Só rico ou classe média alta faz cinema no Brasil.

É Nicholas Serota, o admirável diretor da Tate Gallery e da Tate Modern, que vem defendendo o conceito mais contemporâneo e amplo de Museus para a educação. Para ele Educação em Museus não se restringe a um departamento que lide com criança, escola, comunidade, cursos para adultos, guias de exposições etc. A curadoria e o *design* das exposições são Educação também.

A maneira como se expõem, se penduram as obras, está diretamente ligada aos conceitos de como se aprende Arte, que dominam uma sociedade em determinado período.

Para Serota, foi Charles Eastlake que, ao se tornar diretor da National Gallery de Londres, em 1855, conferiu aos Museus o papel de instituições públicas com objetivo eminentemente educacional, simplesmente adotando uma nova forma de expor diferente do mero vestir pare-

des. Ele adotou a política de pendurar as pinturas por ordem cronológica, ilustrando escolas de pintura (*quattrocento*, primitivos italianos etc.). Ele transformou os Museus de Arte de gabinetes de tesouros em livros de História da Arte. E como o vulgo aprendia História da Arte naquela época? Decorando datas de nascimento e morte dos artistas, o inventário de suas obras, localização delas e características das diferentes escolas.

O Museu de Arte Moderna de Nova York, com Alfred Barr inovou um pouco substituindo o princípio de pendurar por escolas pelo de pendurar por movimentos. Mas o reinado da cronologia permaneceu.

Para Serota, até 1980 era esse o modelo. Aliás, os DVDs e CDs ainda seguem o modelo cronológico. Além disso, a hipertextualidade é tão preliminar que se limita quase tão somente a definir escolas, embora a tecnologia nos leve ao milagre virtual de entrar nas salas do museu e saber até em que parede está um quadro. O aligeiramento hipertextual vem influenciando o material escrito distribuído em grandes exposições a professores e grupos de escolares que as visitam, e a maioria não resiste a apresentar um glossário de termos ligados a Arte, que é redutor da História e da capacidade de interpretação. Mera educação bancária, como diria Paulo Freire.

O que Nicholas Serota propõe é um Museu/Escola que eduque pela experiência para a

interpretação e não pela didática. Foi o princípio da Interpretação *combinando obras de diferentes artistas* para propiciar uma leitura selecionada de ambas, da Arte e da História da Arte, que guiou a organização das salas da exposição que inaugurou a Tate Modern, dez anos atrás, estabelecendo uma sequência determinada não pela cronologia, mas por alternâncias de concentração necessária à interpretação. Salas que exigiam muito esforço de interpretação eram seguidas por outras onde a experiência era mais epitelial que lógica.

Havia preocupação com respiração interpretativa.

O tempo histórico foi ressaltado por comparações entre artistas e não por sequencialidade. Uma paisagem de Monet dialogava com uma paisagem em preto e branco de Richard Long abstratizada com a ajuda de computador, estimulando o observador a reconstruir, usando memória e imaginação, os cem anos de História da Arte que se passaram entre as duas obras. Nus de Marlene Dumas dialogavam com nus de Matisse, nos levando a refletir sobre as diferenças de representação do corpo da mulher definido por ela própria e a representação da mulher como o 'outro' sob o olhar masculino. Serota define sua abordagem como aquela que desenha paralelos entre períodos e explora relações entre artistas que podem ser consideradas como instalações.

Aponta como renovação as instalações de um único artista por outro artista, como foi o caso da sala de Giacometti por Scott Burton no MoMA de Nova York, e podemos acrescentar também como inovação as instalações coletivas de obras de acervo por artistas, como foi feito na National Gallery de Londres (1989), no Museu de Arte Contemporânea da USP (1989) e no Museu de Design de Viena (1990). Os museus que não são escolas vão perecer para a vida em sociedade e virarão mausoléus da beleza, guardados pelas elites ou pelos novos ricos que buscam distinção e boa imagem para si próprios.

Mas a crítica aos museus pela sua subserviência ao poder econômico e discriminação contra o povo não começou em nossos dias.

O livro de Edgar Sussekind de Mendonça, *A extensão cultural nos Museus* (1946), que os interessados podem encontrar na Biblioteca Nacional e na Biblioteca da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, é um instrumento a favor da democratização dos museus.

O livro ou opúsculo sobre extensão cultural em Museu é na realidade uma monografia em defesa do museu como educador e foi escrita para um concurso para a chefia da extensão cultural do Museu Nacional. Deram-lhe o limite de 50 páginas e 35 dias para escrever a monografia, dos quais gastou 25 pesquisando. A diretora desse museu, na época,

Heloísa Alberto Torres, convidava as pessoas a fazerem concurso, portanto não fazia como hoje fazem os diretores de museus, colocando quem querem nas direções dos departamentos de educação, ou pior, terceirizando o setor. Quando fui diretora do MAC-USP pela primeira vez, fiz concurso para admitir os catorze arte educadores que lá deixei, muitos deles com mestrado e doutorado. Quando entrei no MAC havia apenas dois arte educadores. Um deles, uma moça, estava em desvio de função administrando o pequeno espaço expositivo que havia ao lado da reitoria. Ambos haviam sido convidados a trabalhar. Felizmente, durante minha gestão foi criada a Coordenadoria de Museus da USP, que tornou obrigatório o concurso para todas as vagas, o que eu fazia antes de ser obrigatório.

Edgar Sussekind de Mendonça já era funcionário público do Ministério de Agricultura, mas para ser transferido para outro setor do funcionalismo público, o Museu Nacional, foi levado a fazer concurso. Ele já havia tido a experiência de trabalhar com Lúcio Costa, quando este foi diretor da Escola Nacional de Belas Artes por curto período, em 1931. Nessa época ainda não se haviam separado a Escola Nacional de Belas Artes e o Museu Nacional de Belas Artes. Seu cargo era de Secretário, mas uma de suas funções seria a organização da extensão cultural no ensino das Belas Artes e no Museu. Como sabemos, infelizmente, o projeto de Lúcio Costa e seu grupo não foi implementado.

No livro, Sussekind faz a defesa da educação supletiva, hoje conhecida no estado de São Paulo como Educação de Jovens e Adultos (EJA), embora acrescente que a educação supletiva não atenua senão de leve a impressão de que no Brasil a educação popular é considerada irrelevante. Continuamos da mesma maneira, pois em 2009 o Secretário de Educação do estado de São Paulo, que já fora ministro da Educação, baixou uma resolução eliminando o professor de Arte do EJA, entregando o Ensino da Arte aos professores de Língua Estrangeira.<sup>2</sup>

Em seu livro Sussekind acrescenta ainda uma crítica à terminologia Educação Supletiva, por parecer um apêndice da educação, quando toda a educação pública deveria ser popular no Brasil. Defende ainda a extensão cultural nas escolas como parte do currículo e defende o papel educativo dos museus. Chega a dizer que a função dos museus é preservar, investigar e educar, sendo esta última a sua função social mais importante. Menciona a esse respeito o artigo "A Função Educativa dos Museus", publicado na *Revista Estudos Brasileiros* (Rio de Janeiro, maio-junho 1939), de seu companheiro desde o Colégio Pedro II, Francisco Venâncio Filho, que era também um educador famoso na época. Cita de Anísio Teixeira a seguinte frase: "Trata-se de difundir a cultura humana, mas de fazê-lo com inspiração, enriquecendo e vitalizando o saber do passado com a sedução, a atração, o ímpeto do presente".<sup>3</sup> Sussekind de Mendonça chega

<sup>2</sup> "Secretaria da Educação de São Paulo, Resolução SE – 48, 24 jul. 2009, Art. 7º – Com relação à atribuição de aulas, observar-se-á que: a) No Ensino Fundamental, no caso da área: 1. De Linguagens e Códigos, as aulas deverão ser atribuídas ao Professor/Orientador de Aprendizagem, portador de Licenciatura Plena em Letras, com habilitação em Língua Estrangeira Moderna, que ficará responsável pela docência de Arte, sendo que, as de Educação Física serão atribuídas ao portador da licenciatura específica..."

<sup>3</sup> ANÍSIO TEIXEIRA, em "Educação para a Democracia", apud SUSSEKIND DE MENDONÇA, 1946, p.12.

a perguntar, baseando-se em T. R. Adam: "Devem os museus se contentar em suplementar apenas os instrumentos de educação já existentes ou declarar-se uma instituição inicial de educação popular?". Conta ainda que no Congresso da Museums Association em Leeds, em 1936, houve um apelo para que daquela data em diante fosse o museu considerado sócio solidário na tarefa educativa e não apenas sócio benfeitor. Discorre longamente sobre o que os museus devem à escola. Resumo sua explanação aos seis itens que se seguem:

### **1. comunicabilidade crescente entre o material exposto e o público, através de fotografias, cinema e outras tecnologias**

Este item, do ponto de vista das Artes, pode ser interpretado na atualidade como a necessidade de contextualização que só passou a ser considerada com o pós-modernismo, o qual ainda não venceu a pedante maneira de fazer exposições sem referências, de forma *clean* ou ao modo do 'cubo branco' difundida no mundo modernista pelo Museu de Arte Moderna de Nova York. Foi o próprio MoMA que liderou a crítica contra Albert Barnes e sua coleção (Barnes Foundation), por várias razões que não cabe aqui tratar, mas principalmente pelo modo como estabelecia o discurso expositivo de sua coleção intercalando entre as pinturas modernas formas desenhadas em ferro, como se fossem vinhetas ou espaço de respiração

entre uma obra e outra. Isso era contra a ideologia visual *clean* do MoMA.

Nos inícios do século XXI, uma exposição de Vermeer no Metropolitan Museum de Nova York constituiu-se num exemplo lapidar de contextualização. Ao lado dos quadros havia vitrines com copos e jarras produzidos em Delft na mesma época em que ali vivia Vermeer. Vários virginais ocupavam as salas onde estava o quadro de Vermeer apresentando uma mulher tocando virginal.

Quando em 1989, a convite de Rudá de Andrade, organizei com Marcos Sampaio e Malu Villas Boas a exposição do centenário de Oswald de Andrade que intitulamos "Trajetória do Olhar", fiz questão de reproduzir num tablado uma foto de Oswald rodeado das coisas que mais gostava na casa dele. Conseguimos localizar com os familiares todos os objetos e quadros e até a cadeira onde ele estava sentado na foto. Mas não tivemos o mau gosto de querer representar o Oswald como boneco, a exemplo de horríveis representações de pessoas em museus, como a do Padre Cícero no Cariri. Só não encontramos a moringa de barro, mas Malu, com seus dotes notáveis de pesquisadora, conseguiu similar, melhor dizendo, igualzinha, em um dos muitos mercados onde pesquisou.

O ar de desprezo com que a elite fulminou nosso esforço só foi superado pela perversi-

dade acadêmica manifestada em um irônico cumprimento que me dirigiu uma ex-aluna, hoje importante professora de História da Arte. Como a inauguração lotou o MAC Ibirapuera, a ex-aluna comentou: "Parabéns pelo buxixo", passando por cima da qualidade irrepreensível e da ousadia da exposição. Talvez agora, já no ocaso do pós-modernismo, ela entenda o que eu estava fazendo. Mas, mesmo hoje, quando se quer contextualizar uma exposição, a falta de prática reduz o esforço a insignificância ou remete aos antigos gabinetes de curiosidades. Um exemplo de insignificância como contextualização foi a apresentação de alguns objetos do ateliê do artista Mario Cravo Junior (Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 2010) mal aglomerados em um canto da sala, dissolvidos no *design* da exposição.

## **2. Ampliação da coleta de exemplares, do raro e maravilhoso para o comum e familiar**

Esclarece citando Roquette-Pinto: "A história natural das maravilhas deve ceder lugar à história natural das banalidades".<sup>4</sup> Poderíamos falar hoje de ampliar a coleta do excepcional para os objetos da vida cotidiana. O acervo do Museu da Casa Brasileira em São Paulo, por exemplo, mostra apenas os móveis da classe dominante, que nem sempre sabia escolhê-los para sua casa pelo valor artístico e histórico da peça. Onde está a história dos móveis da classe média e da classe pobre? Não foram

coletados por não terem sido considerados raros, maravilhosos, extraordinários.

## **3. Unificação do material pertencente a um mesmo fenômeno natural ou social**

Diz ele que esse é o princípio pedagógico dos projetos relativamente totais que fornecem temas para os projetos da escola renovada. Veja o leitor que naquela época já estava em prática a pedagogia de projetos, tão aclamada hoje em dia; por outro lado, o museu era visto por Sussekind como um laboratório para a escola.

## **4. Ecologia dominando taxonomia**

Em vez da preocupação classificatória a preocupação deveria ser contextual, diz ele: "Foi longa a caminhada dessa adaptação crescente das instituições como os museus, outrora segregados por estreita definição de seus propósitos culturais, a uma sociedade renovada pela técnica. De lojas de curiosidade ou, para usar uma expressão mais franca, de hospitais ou cemitérios de coisas, chegaram a ser ou pretender ser a síntese objetiva onde se sumariam, a princípio as maravilhas e raridades, e depois a exemplificação representativa da natureza e sociedade circundantes".<sup>5</sup> Como vemos, Sussekind antecipa a crítica dos museus que se faz hoje com base no pensamento de Foucault, e muitos anos antes de François Dagognet e

<sup>4</sup> Edgar Roquette Pinto apud SUSSEKIND DE MENDONÇA, 1946, p.15.

<sup>5</sup> SUSSEKIND DE MENDONÇA, 1946, p.12.

<sup>6</sup> José Verissimo apud SUSSEKIND DE MENDONÇA, 1946, p.33.

<sup>7</sup> SUSSEKIND DE MENDONÇA, 1946, p.16.

Jorge Coli compararem museus a hospitais ele vai mais além, comparando-os não só a hospitais e lojas de curiosidades, mas também a cemitérios.

A necessidade de contextualizar através de um conjunto de informações é ressaltada citando o discurso de José Verissimo na inauguração do Museu Goeldi no Pará: "assim (através da informação disponível) o museu deixa de ser uma ampla lição de coisas para ser uma documentada e não menos ampla lição de fatos".<sup>6</sup> Provavelmente Verissimo com essa frase também estava ironizando o método intuitivo, em moda na época, que se baseava no Brasil no livro *Lição de coisas* do americano Calkins, traduzido para o português por Rui Barbosa.

### **5. Renovação dos temas de visitas escolares aliada à renovação da exibição do acervo**

É extremamente contemporânea a ideia de criar discursos mediadores ao mesmo tempo em que se organiza uma exposição. Mediação é educação e comunicação. A participação do educador na equipe que vai conceituar a exposição tem dado excelentes resultados em termos de comunicação com o público, como o que alcançamos na exposição de Alex Flemming no CCBB-São Paulo (2001), quando curadoria, produção, mediação, *design* da exposição e *design* gráfico foram discutidos conjuntamente desde a conceituação até a

realização e a produção do catálogo Mas isso é raro acontecer, porque os museus são altamente hierarquizados e os educadores estão no andar térreo do poder.

### **6. Psicopedagogia aplicada aos museus com visitas pautadas nas peculiaridades de cada tipo de público e de cada situação local**

"Se lhe somarmos os ensinamentos da psicologia da publicidade teremos quase todo o fundamento psicológico em que se baseiam as relações de um museu moderno para com o seu variadíssimo público." <sup>7</sup>

A parte do livro em que Sussekind se refere a museus internacionais demonstra o seu conhecimento da educação nos mais importantes museus da época e destaca especialmente o trabalho educativo do Victoria and Albert Museum. Quando fiz uma espécie de estágio nesse museu, em 1982, ainda era excepcional o programa educativo. Colocavam objetos que não tinham valor museal, como xícaras com pequenas falhas ou pedaços quase imperceptíveis quebrados, para serem pegos e sentidos diretamente através do tato, tão pouco usado nos museus mas que é um dos órgãos de nossa mente. Vi uma aula baseada em dramatização de um chá da aristocracia do século XIX com as crianças usando roupas da época, usando também um jogo de porcelana da época e até uma toalha na mesa da mesma época.

Sussekind considera a ambiência como indispensável a todos os museus “que não pretendam um merecido lugar entre as relíquias de um museu de museus”<sup>8</sup> e recomenda o uso dos mesmos recursos tecnológicos das feiras de amostra. Com ambiência ele quer significar cenografia ou *expodesign* para melhor comunicação e contextualização.

Recomenda que os encarregados da educação em museus sejam professores primários e os denomina ‘orientadores’. Não sei quando nem como surgiu a designação desempoderante de ‘monitores’ para essa função. Afirma que os professores de museu devem ter formação específica dada pelo próprio museu e se refere ao curso com essa finalidade ministrado no Museu Nacional. Hoje, a terceirização barateia, mas banaliza e mediatiza as mediações nos museus. A terceirização coloca no mesmo patamar limpeza, segurança e educação, desintelectualizando a mediação.

Uma questão que me é muito cara, a cultura do povo integrada nos museus de código hegemônico, é também tema caro a Edgar Sussekind de Mendonça. Atribui muito justamente à Reforma Fernando Azevedo e aos esforços de Anísio Teixeira a divulgação do conhecimento das artes populares nas escolas. Critica os limites aristocratizados da Escola de Belas Artes pelo seu interesse exclusivo pelas Artes Maiores, com o que excluía de suas coleções a produção do povo. Tudo continua

no mesmo. Meu projeto multiculturalista no MAC, que convivia com uma variedade enorme de exposições de código alto de brasileiros e estrangeiros, foi completamente rechaçado pelos guardiões canônicos.

Só o Sesc em São Paulo pode se dar ao luxo de ter um projeto multiculturalista. Já eram multiculturalistas na prática, por terem de atender a seus associados que vão do dono da loja ao empregado que a varre. Quando as teorias multiculturalistas chegaram ao Brasil, muito depois de dominarem o mundo desenvolvido, aliás depois de minha saída do MAC, os agentes culturais do Sesc souberam muito bem se apropriar das teorias e ampliá-las competentemente na prática.

Nos últimos anos, apesar de o pós-modernismo pretender demolir as barreiras entre o erudito e o popular, só ousaram fazer exposições da Cultura Visual do povo em museus da elite Emanuel Araujo e o MAC do meu tempo, que fizeram várias, o Centro Cultural Santander de Porto Alegre com a magnífica mostra “Somos”, de Janete Borsoi, e o Centro Cultural Banco do Brasil, que fez uma ou duas exposições. Continua o muro intransponível entre o erudito e o popular. Agora foi criado um museu para abrigar a produção popular. Estou curiosa em seguir sua trajetória. Enfim, copiamos o modelo institucional americano de visibilidade para diferentes códigos, mas em separado. Cada macaco no seu galho.

<sup>8</sup> SUSSEKIND DE MENDONÇA, 1946, p.25.

<sup>9</sup> Edgar Sussekind de Mendonça apud Ana Christina Venâncio MIGNOT, “Decifrando o recado do nome de uma Escola em busca de sua identidade pedagógica”, *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, Brasília, v.74, n.178, set.-dez. 1993, p.622.

O artista erudito pode se apropriar do popular, mas a produção do povo não tem entrada nos mesmos espaços dos ricos e famosos. Parece a piada que contam no Nordeste:

*Uma socióloga norte-americana foi entrevistar um rico senhor de terras para uma pesquisa e perguntou:*

– *O senhor tem preconceitos de raça?*

– *Não, nenhum – ele respondeu.*

– *Se sua filha casasse com um homem negro e pobre o senhor aceitaria? – pergunta novamente a pesquisadora.*

*Então ele disse:*

– *Claro que aceitaria, contanto que ele reconhecesse seu lugar.*

Para os especialistas em estudos culturais é bom saber que Sussekind de Mendonça traduziu para o português uma parte de *O mundo da criança*, coleção de mais de quatro mil páginas que a partir de sua publicação tornou-se presente nas casas familiares de classe média e classe alta no Brasil por muitos anos. Provavelmente esse foi um trabalho para sobrevivência, durante o Estado Novo, quando certamente não podia exercer emprego público.

Edgar Sussekind de Mendonça casou-se em 1928 com Armanda Álvaro Alberto, educadora revolucionária, uma das três mulheres signatárias do Manifesto dos Pioneiros da Escola Nova de 1932, redigido por Fernando de Azevedo e assinado por 26 educadores.

Sua mulher havia criado em 1921 uma escola comunitária em São João de Meriti, na baixada fluminense, já naquele tempo (década de 1920) uma região muito pobre do Rio de Janeiro. Chamou-se primeiro “Escola ao ar livre”, talvez numa alusão às Escuelas al Aire Libre do México, que funcionaram com muito sucesso e fama internacional no México revolucionário de 1916 a 1932. Armanda Álvaro Alberto era muito atualizada, conhecendo as melhores experiências internacionais. Outros pensam que sua escola era assim chamada por priorizar o contato com a natureza e as atividades ao ar livre.

Pouco depois tomou o nome de Escola Proletária de Merety e, finalmente, Escola Regional de Merety.

Atribui-se a Lucio Costa a construção do prédio da Escola, em 1928, de “estilo pronunciadamente doméstico e que tudo faz para ser chamada escola-casa de família, frequentada diariamente pelas mães dos alunos, que por sua vez, são procuradas pela professora-visitadora”<sup>9</sup>

A escola dava duas refeições diárias e foi apelidada pela comunidade de “escola mate com angu”, pois estes eram os componentes da primeira refeição, logo que os alunos chegavam.

Encontrei referências de que em 1933 a Escola Regional de Merety era considerada escola modelo como Escola Regional, e uma

visita a ela integrava os cursos para professores regionais da Sociedade Amigos de Alberto Torres.

Tanto Edgar como Armanda eram de famílias de intelectuais. Edgar era filho de Lucio Mendonça, e Armanda, de Álvaro Alberto. Seu irmão, também Álvaro Alberto, participou da criação do CNPq e foi seu primeiro presidente. Das mães nada sabemos, pois quase nunca constavam na biografia dos famosos.

Armanda e Edgar foram presos como comunistas pelo governo de Getúlio Vargas, em 1935. Ela foi companheira de Maria Werneck e Olga Benario na prisão e testemunhou a perversidade contra esta militante, enviada grávida para os campos de concentração nazistas.

No fim da década de 1940, depois da queda da ditadura Vargas, Edgar Sussekind de Mendonça voltou a ensinar no Curso Normal do Instituto de Educação, referência nacional para a formação de professores.

Em 1956, eu, já sob a influência de Paulo Freire, escolhi como prêmio por ter passado no Concurso para Professora do Estado de Pernambuco, estagiar um semestre no Instituto de Educação do Rio de Janeiro, nas classes de alfabetização.

Fiquei tão entusiasmada que consegui três anos seguidos ficar ensinando nas classes de

alfabetização, na época em que a professora seguia com o mesmo grupo de alunos da primeira à quarta série. Arte era disciplina diária nas classes de alfabetização do I. E. do Rio e também nas minhas classes.

A preocupação de Edgar Sussekind de Mendonça com o cenário e o desenho de exposições em museus para capturar o público está ligada à sua atuação como professor de Desenho, o qual a partir da década de 1960 chamamos Design, em inglês, por falta de vocabulário em português. Sua atuação foi muito importante para modernização do ensino do Desenho Gráfico. Não somente publicou um livro didático largamente usado nos cursos secundários mas ainda operou mudanças metodológicas quando ocupou cargos de direção em Escolas Profissionais. É de se destacar principalmente sua atuação na Escola Profissional Álvaro Baptista em um momento áureo para a educação no Brasil, o período da reforma Fernando Azevedo, com quem Sussekind trabalhou e a quem apoiou.

O artigo que transcrevo a seguir, publicado no *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro, 17 mar. 1929), escrito pelo cronista habitual Paulo Gustavo, revela as mudanças propiciadas pela gestão de Edgar Sussekind de Mendonça no ensino profissional de Desenho. Também mostra que já naquele tempo existiam as mesmas mazelas de hoje na nomeação e condução da educação pública, da qual a pior é serem os

cargos de ministro e secretário de educação dados a quem quer se eleger ou ajudar na eleição de algum candidato. O artigo de Paulo Gustavo também elogia a reforma de Fernando de Azevedo, a mais radical já levada a efeito neste país, que levou Sussekind à direção da Escola Profissional Álvaro Baptista.

#### ***As coisas no ensino profissional***

*Como uma "esplêndida inutilidade" se vai transformando em um estabelecimento técnico.*

*Diz o povo, no seu nunca desmentido bom senso, que "as coisas, melhorando, acabam por ficar boas". E, realmente, as coisas melhorando, talvez não cheguem a ótimas ou a "muito ótimas", super-superlativo agora em moda, mas é quase certo que, no mínimo, chegarão a boas. Pelo menos, há esperanças disso.*

*Estas reflexões nos vieram quando, há pouco tempo, visitamos, em companhia do professor dr. Miguel Calmon, a Escola Profissional Álvaro Baptista.*

*O leitor naturalmente conhece esse estabelecimento. É uma escola de artes gráficas, ali na Avenida Mem de Sá, próximo à rua do Rezende. O que o leitor talvez não saiba é a fama que essa escola possui. Quando se dizia que um funcionário era malandro, perguntavam logo se era de Álvaro Baptista; quando se contava que tinha havido um "rolo" entre*

*funcionários, juravam todos que o stadium da luta de box fora o Álvaro Baptista, se alguém provava que não podia trabalhar, por doente, lembravam-lhe, imediatamente, um lugarzinho na Álvaro Baptista, quando os diretores da instrução queriam mostrar que o ensino profissional precisava ser reformado, apelavam para a escrituração da Álvaro Baptista, evidenciando que um aluno desse estabelecimento ficava mais caro à Prefeitura do que o sr. Epitácio à República. Ainda na oração proferida pelo dr. Fernando de Azevedo no Rotary Club, a 11 de dezembro de 1927, encontramos este trecho:*

*"A Escola Álvaro Baptista, outra esplêndida inutilidade, pelos veios de sua organização, é outro exemplo não menos significativo da desordem do nosso aparelhamento escolar..."*

*A essa escola dirigiu-se, em 1926, a Associação dos Funcionários do Ensino Profissional para publicar uma revista de ensino técnico. Atenderia, assim, a uma real necessidade da educação nacional, a qual contaria com um órgão para a propaganda do ensino profissional e proporcionaria trabalho aos alunos, bem como renda à escola.*

*Sabem os leitores o que sucedeu?*

*A revista não chegou ao 4º número e, assim mesmo, os três que vieram a público, ninguém sabe o que custaram. Não havia um*

*aluno que soubesse trabalhar na linotipo velhíssima que lá havia. O 1º número levou três meses para sair. Não fossem os esforços dos diretores da Associação, secundados pelos srs. Cunha Mello e Aldo Magrassi, sendo que este levou até um irmão para auxiliá-lo, e nunca viria para a rua. Os diretores da revista foram para lá, por vezes e, sem paletó, perderam horas e horas a procurar um a ou um y no meio de milhares de tipos empastelados. Uma calamidade!*

*E a causa dessa calamidade?*

*Falta de bons mestres? Falta de material? Os mestres eram hábeis. O material não era o desejável, mas já bastaria para se fazer alguma coisa. Qualquer oficina particular faria com ele uma África.*

*A Escola Álvaro Baptista sofria, antes de tudo, desse mal comum a todas as outras – ser órgão de um aparelho descontinuado, desarticulado, que era a instrução pública do Rio. Particularmente, matava-a a falta de uma direção que, entendendo-se bem com o corpo docente, sobretudo com os mestres, e conseguindo entusiasamá-lo, chegasse a organizá-la.*

*Veio, enfim, a reforma e articulou todas as escolas, tornando o nosso ensino público um organismo para viver em perfeita harmonia com o meio social. Infelizmente, por razões que não vêm ao caso, foi parar a Álvaro Baptista nas*

*mãos de um homem cheio de qualidades, mas que jamais entrara em uma escola profissional, e que, na qualidade de político, que era, não fez mais que alistar os mestres e professores como eleitores. Ao se anunciar, porém, a primeira eleição para o Conselho Municipal, vagou-se o lugar do diretor da escola em questão, para o qual foi nomeado o dr. Edgar Sussekind de Mendonça.*

*A nomeação desse professor, que então dirigia a Escola Souza Aguiar, está perfeitamente enquadrada dentro das exigências regulamentares, porque além de professor que se vinha dedicando ao ensino profissional, é o dr. Sussekind um "técnico especialista", pois já dirigiu uma oficina gráfica, de que foi sócio. É verdade que a oficina não deu "grandes lucros", mas quem não sabe que o comércio e indústria também dependem um pouco de sorte?*

*Creemos que a nomeação do dr. Sussekind data apenas de novembro. Foi, pois, uma agradável surpresa para nós encontrarmos a Escola Álvaro Baptista, tão pouco tempo depois, tão diferente. Desde a entrada, em que deparamos com tudo aberto – antigamente... que medo, que escuridão, quanta teia de aranha – percebemos que as coisas ali tinham melhorado sensivelmente.*

*Apesar de estarem em férias, mestres e alunos trabalhavam, ativamente, no meio da maior*

*alegria, ganhando honestamente a sua diária. Já não há teias de aranha, nem máquinas enferrujadas, nem tipos empastelados. Estes foram vendidos aos quilos e adquiridas novas partidas. As máquinas não têm tempo para enferrujar. Tomem óleo e tomem trabalho! E que alegria quando um livro fica pronto, quando um milheiro de cadernos é terminado!*

*Não julgue o leitor que está tudo bom, absolutamente. Tudo está muito longe ainda da perfeição. Mas, por que não confessar que melhorou notavelmente?*

*E, no entanto, o prédio ainda é o mesmo, pequeno e impróprio, completamente inadaptável para qualquer escola, os mestres são os mesmos, o material, com o acréscimo de uma linotipo e de uma máquina de impressão AA, também é o mesmo, o mesmíssimo... Que misteriosa força, pois foi essa que transformou, tão rapidamente, uma escola medíocre em um promissor estabelecimento?*

*Que soube seu atual diretor fazer para alcançar tão animadores resultados? Em 1º lugar, soube inspirar confiança aos seus superiores, dos quais conseguiu meios com que aparelhar melhor a escola. Em segundo, soube inspirar confiança também aos seus subordinados e, principalmente, entusiasmá-los.*

*Mas, sem dúvida a maior vitória do diretor da Álvaro Baptista foi a conquista de um precioso*

*elemento, o mestre Fabrício César de Souza, que conhecemos, há anos, completamente desanimado e que hoje se dedica inteiramente ao ensino profissional, empenhando-se nessa benéfica batalha pela reabilitação da escola a que pertence. Mestre habilíssimo, conhecedor perfeito de sua profissão, tinha, entretanto, perdido todo o entusiasmo pelo ensino técnico. Bastou, porém, que surgisse à frente da escola um professor ativo e dedicado, sobretudo decidido e cheio de força de vontade, "double" em hábil administrador, sempre de bom humor, como é o dr. Sussekind de Mendonça, para que ele juntamente com Aldo Magrassi, César de Freitas e os outros mestres readquirisse a fé antiga e, com maior ardor, se entregasse ao trabalho, dando vida às oficinas da Álvaro Baptista.*

*Se todos os diretores de escolas profissionais se convencerem de que é essa a primeira condição de sucesso para as suas administrações, se se convencerem de que é mais importante entusiasmar o corpo docente no progresso, na obra educativa da escola, do que tomar conta do livro de ponto, o nosso ensino profissional estará no bom caminho.*

*Ao sairmos, nós e o dr. Miguel Calmon fomos presenteados com exemplares de obras impressas na escola durante as férias. Uma delas – veja o leitor como o destino é caprichoso! – intitulava-se "Sinhá Moça". Realmente era o entusiasmo dos moços a seiva nova e exu-*

*berante da mocidade que fazia reviver uma escola, que tivera os seus dias de progresso, mas que decaía a ponto de ser taxada pelo próprio diretor de Instrução de "esplêndida inutilidade".*

*É inútil dizer que ao dr. Sussekind de Mendonça (que se achava na escola no momento) e aos mestres que nos acompanharam expressamos a nossa ótima impressão (sem trocadilho).*

*São os primeiros frutos de uma reforma, que tem defeitos, mas que tem muitas incontáveis qualidades, e de uma administração entusiasta, hábil e sensata.*

Paulo Gustavo

*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 mar. 1929

Devemos a Edgar Sussekind de Mendonça um documento sobre museus muito importante para comprovar que no Brasil há muito tempo tenta-se mudá-los para trabalharem para todas as classes sociais e promover a hoje tão falada acessibilidade cultural.

## Sobre a Autora

### Ana Mae Barbosa

Professora titular da Universidade de São Paulo e da Universidade Anhembi Morumbi, foi presidente da International Society of Education Through Art/Unesco e diretora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), é expert da Organização dos Estados Ibero-americanos e curadora das Casas de Cultura AES-Eletropaulo. Publicou vários livros, entre os quais *Tópicos utópicos*, *A imagem no ensino da Arte*, *Arte/Educação Contemporânea*, *Arte/Educação como Mediação Cultural e Social* (organizado com Rejane Coutinho) e *O Pós-Modernismo* (organizado com Jacó Guinsburg).  
anamae@uol.com.br

## Referências bibliográficas

SUSSEKIND DE MENDONÇA, Edgar. *A extensão cultural dos museus*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946.

SEROTA, Nicholas. *Experience or interpretation: the dilemma of Museums of Modern Art*. London: Thames & Hudson, 2000.

COLI, Jorge. Coluna Ponto de Fuga. *Folha de S. Paulo*, 7 mar. 2010.



# Luiz Marcos Suplicy Hafers

Colecionar o passado tem sido uma atividade incessante desde tempos imemoriais. Marcar o presente, cristalizando-o para futuras considerações, tem sido uma constante. Diários, monumentos e inscrições, todos são manifestações dessa vontade. É disso que tratam os museus. Em constante modificação, em constante evolução. Os museus modernos têm que manter o passado para novas interpretações, ditadas pelas novas condições, pelas novas dúvidas. Um acervo para rever o passado, entender o presente e sonhar com o futuro. Para tanto, não mais um depósito de trastes, mas uma dinâmica de objetivos inspiradores, um grande acervo de dados que agreguem estudiosos sob novas considerações e conceitos. Para descobrir e refletir, para ser.

## capítulo XI

# Sim, museus

Trata-se de uma tarefa estimulante. O que vale a pena? A meu ver, tudo. Quem pode julgar o que será interessante no futuro à luz de novos conhecimentos? É evidente que há limitações para essa questão. Objetivos, fotografias e depoimentos. O grande futuro está na digitalização dos livros e, mais importante, em uma adequada ferramenta de busca. Quais objetivos despertariam interesse, quais ajudariam a entender as dificuldades e limitações do passado e quais instigariam novas percepções? As fotografias explicam muito. O Museu do Café tem uma fotografia antiga (1882) mostrando a azáfama de então no Porto de Santos; ela se presta a incontáveis interpretações, explicações e questionamentos. Depoimentos de memórias

ainda vivas que se desvanecem, se perdem.  
Faz-se mister transcrever essas memórias.

As exposições devem atender a interesse os mais diversos, de um público caracterizado por grande diversidade cultural e social. A começar pelas escolas, nas quais o interesse imediato dos alunos volta-se mais à diversão. Porém, é uma oportunidade de despertar o interesse pelo assunto, pelos museus. Nas visitas agendadas, vamos partir de um interesse específico, o museu e o assunto. Sinto cada vez mais, em minhas visitas, um público mais qualificado, mais interessado e mais numeroso. São Paulo tem hoje uma grande atração nos seus museus. O Museu do Café certamente será parte desse crescente interesse.

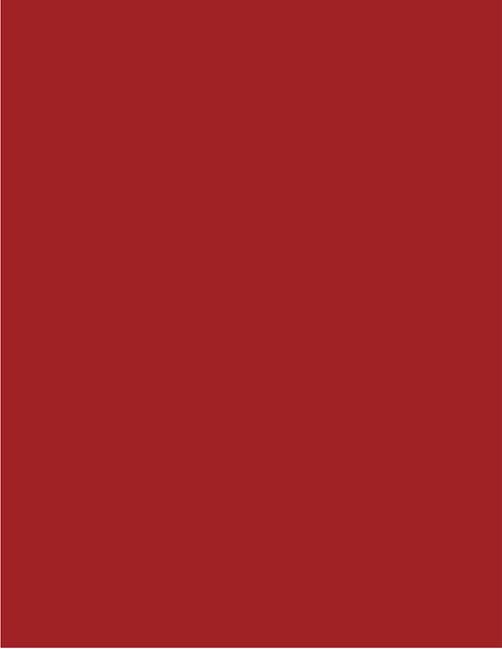
Os atuais participantes do Museu do Café têm um objetivo ambicioso: transformá-lo no melhor museu existente focado em café. Que qualquer estudioso do assunto seja bem-vindo e que disponha do maior número de informações possíveis para atendê-lo. Que o museu esteja em constante evolução nos seus métodos, envolvendo até rupturas, se necessário.

Sua sede, no antigo prédio na Bolsa do Café em Santos, já é importante por si, inspira respeito e admiração. O governo do estado de São Paulo, por meio da Secretaria da Cultura, tem sido um parceiro importantíssimo com seu irrestrito apoio. Cabe agora a tarefa de arregimentar o público, a cidade e os visitantes nessa apreciação do passado, avaliação do presente e sonho do futuro.

## Sobre o Autor

### **Luiz Marcos Suplicy Hafers**

Presidente do Conselho de Administração da Associação dos Amigos do Museu do Café e membro da Sociedade Rural Brasileira, onde atua como diretor do Departamento de Café (2011-2013). Nasceu em Santos, SP, filho de duas famílias ligadas há várias gerações à produção e à comercialização de café. hafers@jamaicaagro.com.br



# Antonio Carlos de Moraes Sartini

## capítulo XII

# Museu explica museu!

Os museus, como nós os conhecemos hoje, são razoavelmente recentes, basta lembrar que o grande Museu do Louvre, primeira instituição do gênero na França, país referencial em termos de cultura, foi criado em 1793 pelos revolucionários.

Por volta de 1683 foi inaugurado o primeiro museu público do mundo, a partir de uma doação feita à Universidade de Oxford, Inglaterra, e o segundo, o Museu Britânico de Londres, nasce em 1759, por obra do Parlamento Inglês quando este adquire a coleção de Hans Sloane (coleccionador de peças egípcias, livros sobre história natural e outros temas e milhares de manuscritos).

No espaço temporal da história da humanidade, os museus são, podemos dizer, uma novidade, e como toda novidade levantam sempre muitas dúvidas, questões, incertezas e críticas.

Ao longo do tempo, no caso em tela do pouco tempo, digamos, os museus sempre foram questionados sobre suas reais funções, sobre seus objetivos, sobre seus acervos (se pertinentes ou não, se merecedores de um espaço 'tão nobre' ou não), sobre suas atribuições educativas, enfim, sempre foram objeto de grandes questionamentos e dúvidas.

Aliás, passados aproximadamente 328 anos desde o surgimento do primeiro museu nos moldes dos que hoje conhecemos e depois de

muitas discussões, estudos, questionamentos, realinhamentos e tantos outros acontecimentos que pareciam ter levado a comunidade cultural e científica a um bom termo de entendimento do que seria um verdadeiro museu, a chegada das novas tecnologias e as possibilidades que estas trouxeram aos referidos equipamentos e a dita globalização acabaram por gerar mais e inusitadas controvérsias, levantando mais paixões, fazendo aflorar sentimentos de amor e ódio na área museológica, de modo que, novamente, os museus são o centro de calorosas discussões. Parece, até, que estes peculiares equipamentos culturais vieram ao mundo para 'provocar'!

Como minha experiência na área está muitíssimo ligada ao Museu da Língua Portuguesa, penso que tentar explicar o que é um museu e qual sua função a partir da nossa língua, mais especificamente a partir da própria palavra 'museu', pode ser uma experiência instigante e divertida (ressaltando que divertir pode significar: distrair, entreter, recrear, dar prazer, causar alegria, prender a atenção. Todas elas, reações que um espaço museológico deve propiciar aos seus visitantes, no meu modo de ver).

Assim, vamos lá: 'museu', do grego, templo das musas! Muito bem, e qual a relação do tal templo das musas com o Museu da Língua Portuguesa, com o Museu do Futebol, com o Museu Imperial de Petrópolis, com a Pinacoteca do Estado, com o Masp, com o Louvre,

com o Museu Britânico, com o MoMA, com o Museu Arqueológico de Central, na Bahia, com o museu localizado no mais distante rincão do Brasil? Boa pergunta, será que a própria palavra poderá nos responder?

Conta a mitologia grega que após a vitória dos deuses do Olimpo sobre os titãs, Zeus, entidade suprema entre os deuses, foi instado por seus pares a criar um espaço dedicado à *preservação* dessa história de modo que ela não se perdesse e que todos dela tivessem conhecimento.

Zeus, então, convocou Mnemósine, a deusa da *memória*, e com ela esteve durante nove meses ao final dos quais Mnemósine deu à luz nove filhas, chamadas de musas, e a elas coube a tarefa de contar e preservar a história da *vitória* dos deuses sobre os titãs.

Também cabia a essas belas divindades inspirar *as artes e as ciências*.

Cada uma dessas filhas do deus supremo com a deusa da memória guardava e trazia em si uma habilidade, e seus nomes tinham significados muitos especiais.

Assim, Calíope (a poesia épica) significa *eloquência*, já Clío (a história) quer dizer a *proclamadora*, e Euterpe (a música) é aquela que tem o poder de *doar prazeres*. Por sua vez, Melpômene (a tragédia) é uma *poetisa*, e Tália (a comédia) é *aquela que faz brotar as flores*.

Urânia (a astronomia) significa *celestial*, Érato (a poesia amorosa) *amável* e Terpsícore (a dança) por sua vez, a *rodopiante*. Finalizando esse grupo seletivo de irmãs deusas, Polímnia (hinos) significa a *retórica*.

Analisando com cuidado, atenção e criatividade, é claro, acho que a palavra 'museu', seu significado e sua origem respondem à pergunta que não quer calar, "museus, o que são e para que servem?".

Museus devem ser espaços de preservação e memória, mas preservação para conhecimento de todos – lembrem-se da cobrança feita a Zeus por seus pares. Pronto, já chegamos a dois dos principais objetivos dos museus: preservação e difusão!

Também devemos notar que o fato de ensinar o clamor de preservação e propagação por parte dos deuses foi uma 'vitória', no caso a vitória dos deuses sobre os titãs. Assim, historicamente, os museus são os espaços onde a humanidade preserva e guarda suas 'vitórias'. Não existe, em tese, o museu dos perdedores, dos derrotados!

Durante longo período da história dos museus essa característica de espaço dedicado às vitórias foi, em muitos casos, levado ao pé da letra, e os museus podem ter servido em alguns momentos a 'contar uma história' oficial, a deturpar uma história, uma memória, mas,

se voltarmos às origens, veremos que nesses casos os ditos 'museus' não passaram de 'arremedos de museus', pois os verdadeiros devem preservar e divulgar a 'memória' de algo tal como ela realmente é. Assim, quando falamos de espaço para celebrar 'uma memória' não devemos entender como uma vitória da força física, mas sim como a vitória das coisas, obras, objetos, documentos, sentimentos e histórias que se tornaram essenciais à compreensão e ao entendimento do ser humano.

Talvez não seja muito fácil entender, mas, por exemplo, museus de arte não vão expor obras sem valor artístico, jamais veremos um quadro de autoria do autor deste texto no Masp ou na Pinacoteca, porque os quadros produzidos pelo autor (eles existem!) são absolutamente medíocres e nada agregaram para a história e o entendimento da humanidade. Assim, aos museus cabem as obras que trazem contribuições para o conhecimento, a história, o entendimento e a estética – logo, as vitoriosas! Aos museus cabem, realmente, os patrimônios materiais e imateriais que se tornaram vitoriosos por se tornarem necessários à compreensão da humanidade em si!

Devemos sempre ter em mente que os agentes que organizam instituições do gênero, que financiam tais instituições, são, necessariamente, parte do segmento vitorioso. Seja isto bom ou não! Logo, no cerne da questão, a mitologia e a origem não podem ser desprezadas.

Apenas para finalizar tal questão inerente a essa 'característica original' inerente aos espaços museológicos, os museus – e hoje já contamos com alguns que retratam a vida, os costumes e a produção de segmentos da população ditos 'excluídos' – são espaços dedicados aos vitoriosos, porque, de alguma maneira, souberam se destacar, souberam se impor e são organizados por pessoas que de alguma forma têm domínio do conhecimento, do senso crítico ou da sensibilidade. Tais pessoas têm o poder de organizar, de entender e retratar a realidade e, como tal, são vitoriosas também!

Vejam, às musas cabia inspirar as artes e as ciências. Os museus são espaços dedicados às artes e às ciências, até porque elas englobam toda gama de conhecimento e produção da humanidade. Mais uma vez a origem da palavra museu é suficiente para nos explicar o que eles, os museus, são na realidade.

Da mesma forma, se formos nos ater ao significado do nome de cada uma das nove musas, vamos, surpreendentemente, deparar com qualidades que devem estar presentes nos museus, sem as quais os museus não teriam pertinência.

Logo, se esses equipamentos culturais têm por objetivo a preservação e a transmissão de um conhecimento ou de obras, documentos, artefatos e objetos que induzam e facilitem o conhecimento, eles devem ser *eloquentes*

em sua forma de apresentação e comunicação, *proclamando* (manifestação pública e em alta voz), assim, seus conteúdos. Vejam que interessante: proclamar é manifestar de forma pública, ou seja, de maneira que todos tenham acesso. Logo, o museu que não é público (não confundir com estatal), na origem, não é um museu.

Assim como a eloquência, a *retórica* é fundamental para todo museu, a retórica que tem por significado 'a arte de bem falar'. Mais uma vez a palavra museu, na origem, reforça a ideia de espaços que conversam e bem se comunicam!

Além dessas qualidades, os museus devem ser locais que permitam aos seus visitantes alcançar *o prazer* do conhecimento, assim, são 'doadores de prazer', tal qual Euterpe o era.

Espaços culturais que são, os museus devem ser esteticamente agradáveis, equilibrados, como uma *poesia*. De que vale um acervo precioso desordenado, caoticamente exposto?

*Celestiais, espaços onde brotam flores* de encantamento, os museus devem ser mágicos, lúdicos, espaços que prendam e arrebatem seus visitantes, cooptando-os a uma deslumbrante viagem.

Museus devem primar pela arte de bem acolher, tanto os seus conteúdos como seus

visitantes. Logo, devem necessariamente ser espaços *amáveis* e acolhedores.

Como vimos, Terpsícore significa rodopiante e, sem sombra de dúvidas, museus, bem como todos os demais espaços culturais em suas mais diversas modalidades, devem ser rodopiantes, ou seja: a partir deles mesmos devem estar sempre em movimento, se inventando novamente, circulando enfim, devem ser inquietos e rápidos. Como dizem: "um museu pronto, terminado, resolvido, é um museu morto!"

As musas, em seu santuário, por ordem de Zeus, deviam trabalhar o passado (a memória) o presente (a comunicação) e o futuro (as previsões, as pesquisas). Pronto! Partindo da origem, chegamos mais uma vez ao ponto: museus devem preservar, difundir e pesquisar. Do presente, olhar o passado pensando no futuro!

Os museus, como espaços que hoje entendemos e nos quais acreditamos, foram concebidos há milhares e milhares de anos e pelos deuses do Olimpo. Não é surpreendente? Mas se assim é, ou me convenci de que é, por que os museus levantam tantas discussões e polêmicas ao longo dos anos? É simples: porque são indispensáveis ao conhecimento do homem e da sua humanidade! Só as coisas importantes e indispensáveis são capazes de gerar polêmicas, calores, e paixões sempre! Salve o 'museu'!

'Museu' explica museu, não precisamos ir longe, basta entender e conhecer o que falamos, já que o que falamos tem origem no que pensamos!

Aliás, trabalhar este texto só me fez acreditar ainda mais na importância do Museu da Língua Portuguesa e na riqueza encerrada por espaços que trabalham o nosso patrimônio imaterial.

Finalmente, tal como as musas, os homens só podem se reconhecer no presente, conhecendo o seu passado e planejando o seu futuro. Salvem os deuses do Olimpo e as nove musas!

## Sobre o Autor

### **Antonio Carlos de Moraes Sartini**

Diretor do Museu da Língua Portuguesa, São Paulo, é formado em Direito pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Curador de diversos eventos, realiza palestras por todo o Brasil e no exterior e é membro do Conselho Consultivo da Biblioteca Haroldo de Campos, do Conselho de Administração das Oficinas Culturais do Estado de São Paulo e do Conselho Editorial da Revista *POIESIS*.  
diretor@museulp.org.br



## **GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO**

### **Governador do Estado**

Geraldo Alckmin

### **Secretário de Estado da Cultura**

Andrea Matarazzo

### **Coordenadora da Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico**

Claudinéli Moreira Ramos

### **Diretora do Grupo Técnico de Coordenação do Sistema Estadual de Museus – GTCSISEM-SP**

Renata Motta

### **Associação Cultural de Amigos do Museu Casa de Portinari – ACAM Portinari**

### **Presidente do Conselho de Administração**

Rosameyre Morando

### **Diretora Executiva**

Angelica Fabbri

### **Diretor Administrativo Financeiro**

Luiz Antonio Bergamo

Ficha Técnica

### **Grupo Técnico de Coordenação do Sistema Estadual de Museus – GTCSISEM-SP**

Juliana Padua Melo Alckmin

Luiz Fernando Mizukami

Nina Zakarenko

Rafael Egashira

Tayna Rios

Thais Klarge (estagiária)

## **MUSEU ABERTO**

### **Conselho Editorial**

Angelica Fabbri  
Cecilia Machado  
Claudinéli Moreira Ramos  
Frederico Tavares Bastos Barbosa  
Giancarlo Latorraca  
Juliana Monteiro  
Marcelo Mattos Araujo  
Renata Motta

### **Coordenação Editorial**

Juliana Padua Melo Alkmin  
Tayna Rios

### **Produção Editorial**

Maria do Carmo Esteves

### **Edição de Texto**

Armando Olivetti

### **Assessoria Jurídica**

Cesnik, Quintino & Salinas Advogados

### **Projeto Gráfico**

Zol Design  
Renato Salgado  
Alessandra Viude

Impresso por Stilgraf, em papel Supremo  
Duo Design Id 350 g/m<sup>2</sup> para a capa e  
couché fosco Id 170 g/m<sup>2</sup> para o miolo  
Tiragem 3000 exemplares  
São Paulo, 2011



Esta publicação reúne uma coletânea de artigos de convidados, que elaboraram um conjunto amplo e diverso de respostas à pergunta: "Museus: o que são, para que servem?". Os autores são profissionais de destaque, com contribuição importante de trabalhos na área museológica brasileira, alguns deles vinculados a museus da Secretaria de Estado da Cultura. Estes artigos são uma reflexão pessoal, baseada na experiência e nos pontos de vista de cada autor, compondo uma publicação que discute o papel dos museus na sociedade contemporânea, seus principais desafios e perspectivas.

**Juliana Alkmin**

COLEÇÃO  
**MUSEU  
ABERTO**

ISBN 978-85-63566-09-6



9 788563 566096

Produção



Realização

