

CAPÍTULO 2

2.1. O Brasil em *Vagues*

Os dois volumes de “*Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*”, organizados por André Desvallées entre 1992-94, apresentam um panorama da produção internacional que faz interface com as **reflexões e teoria** e com **experiências e práticas** da Nova Museologia. Foi a pequena representação brasileira que motivou este trabalho, intencionando localizar a produção ausente.

Lá estão Fernanda de Camargo-Moro e Paulo Freire. O texto dela aparece no vol. 2 de *Vagues*, na seção que diz respeito às experiências e práticas.⁶⁷ É um relato da experiência museológica junto ao Museu de Imagens do Inconsciente, no Rio de Janeiro, uma instituição criada por Nise da Silveira para abrigar a produção artística dos internos do Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II. A autora colaborou com aquela instituição, juntamente com Lourdes do Rego Novaes, como consultoras do ICOM-AM. Uma colaboração que se deu, particularmente, na formação em aspectos da Museologia para os profissionais já existentes no museu. Sem dúvida uma opção que pode figurar entre as idéias da Nova Museologia, onde o museólogo não deve estar encastelado em sua erudição, mas cujos conhecimentos podem ser partilhados e contribuir para que os sujeitos diretamente envolvidos no processo museológico tomem-lhe as rédeas. E também pela ação de cunho social, cultural e educativa direcionada para as comunidades mais próximas de sua área de influência, delimitadas

⁶⁷ MORO, Fernanda de Camargo e Almeida. “*Le Musée des images de l’Inconscient: Une expérience vécue dans le cadre d’un hôpital psychiatrique à Rio de Janeiro*” (1976) in DESVALLÉES, 1994, *op. cit.*, p. 204-213.

pela autora primeiramente como o próprio do Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II e em segundo lugar, como sendo o bairro Engenho de Dentro, no qual se localiza.

Estão presentes neste caso, ainda, a realização de exposições itinerantes e a reflexão sobre o comportamento dos visitantes, sobre a relação museu-entorno e a respeito dos efeitos da experiência da visita no público. Há uma iniciativa de avaliação de público, por meio de observação, aplicação de questionário e entrevista.

Paulo Freire, a outra presença brasileira em *Vagues*, insere-se no que chamamos de proposta editorial interdisciplinar. Juntamente com a participação na obra de profissionais como o arquiteto Jorge Enrique Hardoy, comprova a abertura de *Vagues* aos debates contemporâneos de outras áreas do conhecimento que de alguma forma podiam também se agregar àquelas que estavam repensando os museus.

Como foi dito, no entender de Desvallées, a formulação da educação libertadora por esse educador casava com a queda das barreiras culturais no mundo dos museus. A influência de seu pensamento naqueles que estavam renovando a Museologia culminou no convite emblemático que lhe foi feito para presidir a Mesa-Redonda de Santiago do Chile. Paulo Freire foi impedido de comparecer pela ação do Delegado brasileiro da UNESCO por razões políticas, mas, segundo Varine, estava contente com a possibilidade de transpor naquela ocasião o seu pensamento de educador para a linguagem museológica.⁶⁸

⁶⁸ VARINE-BOHAN, in ARAUJO e BRUNO, 1995, *op. cit.*.

Algumas de suas idéias estão presentes no discurso de museólogos brasileiros e estrangeiros, mas esta interseção não foi alvo de análise mais detida até o momento. Maria Célia Santos, claramente seguidora dos princípios de Freire transpostos à educação museológica, esclarece as contribuições deste autor que foram apreendidas pela Museologia.⁶⁹ Segundo ela, suas reflexões estão presentes no documento final de Santiago, mesmo sem sua presença no encontro. Estão lá os temas de conscientização e mudança, o engajamento social e político do educador. E devido à importância deste documento para a Museologia contemporânea, estes temas continuam se multiplicando nas reflexões atuais.

2.2. Seleção

Dentre os inúmeros autores de estudos, publicações e experimentos museológicos no Brasil, nosso trabalho selecionou seis para estudo. Os critérios já foram mencionados na Apresentação. Foram baliza para um recorte necessário mas que certamente exclui muitas importantes contribuições de museólogos brasileiros ou de profissionais de áreas próximas que estão de alguma forma envolvidos nas reflexões, teorizações, experiências e práticas que têm se conjugado para a construção da Museologia no Brasil.

Como na Museologia, as produções acadêmicas são também firmadas em processos de eleição, exclusão, opções. O que não quer dizer que a parcela tomada para estudo e apresentação seja a correta ou a melhor. Simplesmente é aquela que consideramos aplicar-se aos nossos critérios e por isso, em um novo paralelo com o que

⁶⁹ Em entrevista inédita a Mário Chagas e que nos foi apresentada pela entrevistada.

ocorre na Museologia, está passando por salvaguarda e comunicação: a seleção, o registro, o estudo, a rearticulação, a apresentação.

O que temos aqui é, portanto, uma parcela do patrimônio imaterial da Museologia brasileira: suas idéias e reflexões oriundas da prática. Em um trabalho que de certa maneira é também preservacionista e que propõe uma das memórias possíveis do pensamento museológico brasileiro.

Justificado inicialmente pela lacuna identificada em *Vagues* e pela ausência de revisão sistemática da produção bibliográfica nacional acerca da chamada Nova Museologia, nosso exercício museológico também acaba por não fazê-lo em toda sua extensão. Mas pinça deste universo seis museólogos que ao nosso ver combinam em sua trajetória o espectro de atuações que buscamos: produção acadêmica e bibliográfica, experiências de aplicação e de esforços para formação de novas gerações de profissionais na área. Estes estiveram ligados em algum momento aos cursos de Museologia existentes ou extintos no Rio de Janeiro, Bahia e São Paulo. São eles: Teresa Scheiner e Mário Chagas (RJ); Maria Célia Santos (BA); Waldisa Russio, Cristina Bruno e Heloisa Barbuy (SP).

Ainda que eles mesmos possam não se intitular “novos” museólogos, estão contribuindo para a renovação epistemológica e prática da Museologia no Brasil. Aliás, não é em *Vagues*, que o próprio organizador define **sua** Museologia não como Nova, mas como **a Museologia**?

2.3. Resenhas

Lidando com uma vasta produção bibliográfica, muitas vezes dispersa em revistas e anais de congressos, chamou-nos a atenção a forma como os autores estudados estão enfrentando o desafio de buscar canais de comunicação pública da sua produção, visto a Museologia não ser exatamente uma tendência editorial no Brasil.

Assim, alguns têm publicado inúmeros textos avulsos em anais de congressos e revistas de museus⁷⁰; e poucos são os livros publicados, mesmo as coletâneas de textos. A grande oportunidade de sistematização do pensamento museológico tem sido mesmo a produção acadêmica, ou sejam, as dissertações e teses de doutorado, ainda que não realizadas em pós-graduações de Museologia, mas em áreas afins. Se é ocasião para a sistematização de idéias e apresentação das mesmas no meio universitário, o mesmo não se pode dizer da disponibilização desta produção para o meio museológico brasileiro como um todo. Ainda hoje, adquirir um livro de Museologia em livrarias brasileiras é um desafio e ter acesso à produção desta área significa recorrer a muitos malabarismos, xerox e empréstimos às poucas bibliotecas públicas que detêm as teses ou, muito comumente, às bibliotecas particulares de outros profissionais.

Por vezes, a solução encontrada para a publicação tem sido a versão dos textos em língua estrangeira e o encaminhamento para o exterior. A publicação dos Cadernos de Sociomuseologia,

⁷⁰ Algumas delas rapidamente extintas, como é o caso da revista *Ciência em Museus*, do Museu Paraense Emílio Goeldi (Belém – Pará), e dos *Cadernos Museológicos*, publicados pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) somente até o 3º número.

como já mencionamos, é exemplo raro de continuidade nas publicações desta área em português. Tem sido a saída de muitos profissionais brasileiros, entre eles os que estudamos, já que em território nacional não há similar. Desde 1993 a série publicou mais de duas dezenas de livros, dos quais a metade é de autoria brasileira.

Assim, procuramos valorizar e divulgar a produção acadêmica dos autores estudados, enriquecendo este trabalho com a resenha de uma obra, optando pela dissertação de mestrado ou tese, a mais recente de cada um deles. Uma exceção foi feita para as resenhas da dissertação e da tese de doutorado de Waldisa Russio, tanto pela influência de seu pensamento na Museologia brasileira e mesmo nos demais autores em questão, quanto pelo fato de sua produção ser, dentre elas, aquela cuja localização e acesso mais problemáticos foram. Não seria o caso de serem organizadas o quanto antes para publicação? Fica a sugestão para novos números dos Cadernos de Sociomuseologia.

Ainda pelo critério da produção acadêmica mais recente, felizmente, nosso trabalho rapidamente se desatualiza. No momento da elaboração da monografia, em 2000, eram doutorandos, Heloisa Barbuy, Mário Chagas e Teresa Scheiner. Cristina Bruno defendeu em 2001 na Universidade de São Paulo a primeira tese de livre docência em Museologia do Brasil, com o firme propósito de estabelecer parâmetros acadêmicos que levem à sua afirmação como disciplina científica. A tese intitulada “*Museologia – a luta pela perseguição ao abandono*”, versa sobre suas experiências na aplicação da Museologia, na ação interdisciplinar e na docência em Museologia.

RESENHA 1:

RUSSIO, Waldisa. **Museu, um aspecto das organizações culturais num país em desenvolvimento.** São Paulo: FESP, 1977. (Dissertação de Mestrado).

Esta dissertação se inicia com uma história dos museus sob um recorte muito próprio da autora, que em seu entender sequer seria uma proposta de “*historiar a evolução dos museus*”, mas apenas de esboçar alguns momentos que lhe pareceram fundamentais nessa trajetória. (p. 11) Waldisa Russio pensa nessa trajetória como tendo 4 momentos fundamentais, dos quais exclui propositadamente o *Museion* grego, por entendê-lo como mais significativo semântica e conceitualmente, mas ainda referente a um período embrionário da história destas instituições culturais.

Os momentos destacados são:

- **Museu de Alexandria (Séc. III a. C.)** – Um museu com pretensão universalista, de síntese universal, e também *locus* de convivência da intelectualidade da época, núcleo de pesquisa, provável germe da Universidade. Caracterizava-se ainda pela união Museu/ Arquivo / Biblioteca. (p. 14)

- **Museu da Renascença** – Teve como características o surgimento de perspectivas de seleção e representatividade no acervo; o diálogo entre o homem e a arte; a abertura das galerias a todos (dentro dos critérios da época); o início da especialização dos museus num esquema ainda bipolar: Museu de Ciência x Museu de Arte. (p. 16)

- Museu do Iluminismo e do Romantismo

Iluminismo – Louvre – A partir de 1749 o Louvre passa a ter uma galeria pública, mas era mais “*um grupo sistêmico de museus do que um museu*” (p. 17), caracterizando-se pelo enciclopedismo e pela rejeição à especialização. Nesse período há a reabilitação e consagração o termo Museu; um interesse inicial pela organização dos museus; o museu é ainda enciclopédico e há a perspectiva de abertura a todos. (p. 17)

O museu do Romantismo e do Pós-Romantismo – O Romantismo despertou o interesse pelo exótico e com ele surgiram as primeiras coleções arqueológicas, que depois viriam a ser museus abertos ao público. Não eram coleções particulares, mas do Poder Público. Há ainda um interesse inicial na preservação de objetos não artísticos, originado os primeiros museus antropológicos. (p. 18) As instituições museológicas do período caracterizam-se pelo ecletismo, mesmo no caso dos acervos nacionais e abertura à população. Esse ecletismo, porém, não tem pretensão universalista. Em sua maioria, são órgãos públicos. E há um princípio de predominância da seletividade sobre o número de peças da coleção. (p. 21)

É o período associado ao surgimento do Museu Britânico (1807) e também dos museus de caráter nacional e regional, compreendidos aí os latino-americanos, inclusive o Museu Nacional brasileiro. (p. 19)

- **Museu da Era Industrial** – A reflexão da autora parte da idéia de que as sociedades industriais se caracterizam por uma tentativa de suas organizações de serem muito diferenciadas entre si. Neste sentido, o estágio dos museus de então seria imbuído de uma visão estrutural, ou seja, uma preocupação com sua organização burocrática e estrutural; e de uma visão prospectiva, isto é, uma preocupação do museu com uma projeção para o futuro. (p. 22)

Sua posição a este respeito é expressa da seguinte forma: “*O Museu pode e deve ser o deflagrador das utopias*”. (p. 26)

“*Existe um passado museológico brasileiro?*” Esta questão norteia o capítulo seguinte da dissertação e, para respondê-la, W. R. recorre a uma avaliação histórica do percurso destas instituições desde o Brasil Colônia.

Segundo ela, a primeira instituição brasileira com o nome museu – que viria a ser o atual Museu Nacional da Quinta da Boa Vista – apresenta um avanço para a sua época, por caracterizar-se como museu de ciência. Reflete com isso a influência da Inglaterra sobre Portugal e Brasil, por seguir os moldes do Museu Britânico (p. 32), ao mesmo tempo em que segue o padrão de museus americanos de caráter nacional e científico surgidos a essa época. Pioneiro, o museu antecede, no Brasil, os cursos jurídicos e as Universidades, centralizando, por muito tempo, a pesquisa científica no país. (p. 33)⁷¹

O Império seria o momento do fortalecimento e consolidação das instituições culturais já existentes (p. 33) e de grande

contribuição de sociedades científicas e culturais particulares, responsáveis pela criação, por exemplo, do Museu da Marinha (1868), Museu Paraense Emílio Goeldi (oficializado em 1871), Museu Paranaense (1875, oficializado em 1883). “*O Império pouco mais fez do que alterar denominações dos órgãos culturais criados anteriormente. (...) Não há alterações estruturais*” (p. 34)

A República assistiria à constituição dos museus provinciais (depois estaduais). Esta onda de regionalização traria à luz instituições como o Museu Paulista (1892) e o Museu Júlio de Castilhos, no Rio Grande do Sul (1903).

Um período denominado “Nacionalismo - 1922/1930”, seria marcado pelo inconformismo e pela busca de identidade nacional não somente estética, mas intelectual. Foi a fase da criação por Gustavo Barroso do Museu Histórico Nacional e do curso de Museologia (este em 1932), o primeiro da América do Sul. (p. 35)⁷²

Em uma fase nacionalista pós-1930 a autora destaca uma forte influência estatal nesta área da cultura, mencionando a inclusão, em todas as Constituições a partir de 1934, de dispositivos ou capítulos referentes ao amparo à cultura. (p. 36) Em 1937 há a criação do SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, atualmente Instituto, o IPHAN – e, em seguida, a criação dos museus do Ouro, das Missões, da Inconfidência, e outros do gênero, que

⁷¹ A este respeito, publicação indispensável é LOPES, Maria Margareth. **O Brasil descobre a pesquisa científica**: os museus e as ciências naturais do século XIX. São Paulo: HUCITEC, 1997.

⁷² Sobre as propostas de nacionalismo vigentes à época e as relações de Gustavo Barroso com o tema há uma interessante discussão em CHAGAS, Mario. **Há uma gota de sangue em cada museu**: a ótica museológica de Mário de Andrade. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1999. (Cadernos de Sociomuseologia, 13), obra resenhada a seguir, neste trabalho.

constituíram a primeira leva de museus monográficos brasileiros. (p. 37)

Após análise do passado museológico brasileiro, a autora conclui que *“Já não basta guardar, preservar, conservar... É preciso que a mensagem contida no objeto transite para o seu receptor natural, o Homem..”*. (p. 46) E ampara-se na citação – que vai se repetir constantemente neste trabalho – de Varine-Bohan: *“Muito mais do que existirem para os objetos, os museus devem existir para as pessoas”*.

No capítulo IV⁷³, a autora vai utilizar o estado de São Paulo como amostra para o estudo referente ao desenvolvimento econômico e cultural. Principia com uma avaliação crítica da situação geral dos museus paulistas. O Museu Paulista, baseado no ecletismo, seria uma tentativa de criar um Louvre tupiniquim e que somente sob a direção de Taunay (1917-1937), iria tomar ares de museu histórico. Surge numa etapa de afirmação da consciência histórica brasileira, marcada, entre outros fatos, pelas comemorações da Independência. (p. 70) É um museu que, no seu entender, sofreu sempre influência do estilo autocrático dos dirigentes. (p. 71)

O início do século XX é marcado pelo surgimento dos primeiros museus especializados: Pinacoteca do Estado (1906), Museu de Arte Sacra (1918), Instituto Biológico (1930), Instituto Oscar Freire (1931), Instituto de Caça e Pesca (1934), Museu do Folclore e Discoteca Municipal (1937), Museu Municipal de Campinas (1938); e em seguida, os primeiros museus universitários. Destaca ainda a contribuição específica das campanhas de clubes pela criação de

⁷³ Na cópia da dissertação que obtivemos faltavam as páginas de 47 a 64 - todo o 3º Capítulo.

museus, e especialmente a do Dr. Eurico Branco Ribeiro, em favor dos museus municipais (p. 73), bem como a contribuição dos rotarianos neste mesmo sentido. (p. 75) O citado médico teria, inclusive, publicado, em 1962, pelo Plano de Ação do Governo Carvalho Pinto, um estudo sobre “*Um museu adequado para São Paulo*”, justamente a respeito de um Museu de Indústria e Tecnologia, tema que interessaria a autora em seu Doutorado.⁷⁴

O Período 1945/54, marcado pela euforia pós-Guerra, veria o nascimento de diversas instituições por intermédio de iniciativas particulares (p. 76-77), tais como: Museu de Artes e Técnicas Populares (1947), Museu de Arte de São Paulo, Museu de Arte Moderna (1948), Museu de Presépios (1949). O Estado restringe sua ação e cria somente o Museu de Euclides da Cunha (1946).

Por volta de 1954 há uma efervescência cultural ligada à comemoração do IV Centenário de São Paulo. A capital passa a organizar um pequeno serviço de museus, vinculado ao Arquivo Municipal e surgem esporadicamente, no interior, museus municipais, tais como os de Atibaia e Mirassol (1953). (p. 78)

Um outro recorte seria o Período 1954/70, no qual o movimento cultural recrudesciu ainda sob o impacto das comemorações de 1954, e surgiram diversos museus. Há uma primeira tentativa de sistematização, falando-se já de uma ‘rede de museus.’ Em 1958, o Decreto nº 33.980, de 19 de novembro “*dispõe sobre a complementação da rede de museus históricos e pedagógicos do Estado*”. (apud RUSSIO, p. 81) Este decreto criou 14 novos museus no Estado que, juntando-se aos 13 anteriores, são reunidos em

⁷⁴ RUSSIO, Waldisa. **Um museu da indústria na cidade de São Paulo.** São Paulo: FESP, 1980. (Tese de Doutorado), obra resenhada a seguir.

grupamentos históricos – Períodos Colonial, Monárquico e Republicano. A autora avalia a iniciativa como sendo um agrupamento mais orgânico, embora ainda não rigorosamente sistemático. (p. 82) Elabora, então, um quadro repertório a respeito dos museus, com os decretos de criação e suas próprias observações a respeito deles. (p. 84-96) Em breve interrupção, refere-se à Reforma Administrativa do Estado sob o Governo de Abreu Sodré, um “*movimento de renovação que procura fazer da máquina burocrática um instrumento válido de estratégia do desenvolvimento*”. (p. 91)

Ainda no mesmo período, “*enquanto o Serviço de Museus Históricos processa uma desenfreada proliferação legal de museus, menos numerosos mas talvez mais ‘reais’, surgem, entre outros, os seguintes organismos museológicos:*

a) – *Entre os museus particulares:* - o de Ciências (1960), o de Arte Brasileira (1961), sob o patrocínio da Fundação Armando Álvares Penteado, o Museu Arquidiocesano de Campinas (1964), criado junto à Cúria e hoje vinculado à Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

b) – *Entre os museus universitários:* - o de Arte Contemporânea (criado em virtude do desmembramento do Museu de Arte Moderna e de doações de Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho) e o Museu de Arqueologia e etnologia, criado em 1964 e instalado em 1966.

Dominando técnicas museológicas mais avançadas, estes museus mantêm exposições de bom nível.

c) – *Entre os museus vinculados a Institutos de Pesquisa e outras Secretarias do Estado:* - o *Geográfico e Geológico* (...) e a

COLEÇÃO DO PALÁCIO DA BOA VISTA, sem pretensão a museu (...)". (p.98-99) [grifos da autora]

São referidos ainda outros museus, tais como o Museu do Modernismo e o Museu da Rua, criado em 1976 pela Secretaria da Cultura do município de São Paulo, que a autora considera bem mais amplo e com implicações mais sérias – ligadas à memória da cidade – que a idéia do Museu da calçada, lançada, entre outros, por Clóvis Graciano e Aldemir Martins, a cuja idéia, às vezes, é vinculado. (p. 99)

Como "*Tentativa de Análise*", são destacados os seguintes aspectos:

- Intervalo entre o início do 'surto' dos museus nacionais, nos anos 30, e estadual, nos anos 45/54, reflexo da aceleração industrial, econômica e modernizante. (p. 100)

- Conceito de museu inferido de suas subordinações: inicialmente vinculados a institutos de pesquisa (como meros apêndices) e instituições de ensino, diferenciados das casas de cultura, mais dinâmicas e ligadas ao convívio cultural, limitam-se a ser instituições complementares do ensino formal. (p. 100)

- Presença do que ela chamou "*néo-mecenatismo*" nas iniciativas particulares voltadas para as manifestações artísticas, mas "*voltado para a COLETA DE OBRAS DE ARTE e não para o APOIO DIRETO AO ARTISTA*". (p. 100-101) [grifos da autora]

- Os anos 60 como grande florescimento das artes em São Paulo, valorizando também os museus. (p. 101)

- Museus monográficos surgindo inicialmente junto aos institutos de pesquisa e universidades. “*Na Administração Estadual Centralizada, nascem fora da chamada ‘rede’ do Serviço de Museus Históricos*”. (p. 101)

- Os museus do Serviço de Museus Históricos, salvo poucas exceções, “*são constituídos sob a égide de um patrono, sem, contudo, serem museus biográficos*”. – e ainda implicações negativas na relação patrono-comunidade. (p. 101)

- Uma ainda incipiente preocupação com o museu como “*expressão da vida social*” e sistematização de suas atividades. A Resolução de 17 de maio de 1976, do Sec. de Cultura, Ciência e Tecnologia cria grupo para realizar um **diagnóstico** – levantamento sistemático – dos museus, apresentar anteprojeto que defina sua situação jurídica e administrativa, indicar diretrizes para sua dinamização, ter em vista uma política museológica global incluindo mesmo o relacionamento com instituições particulares ou vinculadas a outros órgãos e propor nova estrutura para a Divisão de Museus. (p. 103)

- Entre os museus da chamada ‘rede’, segundo a autora, “*poucas constituem verdadeiros ‘acervos’ museológicos, predominando as meras ‘coleções’, quando não simples ‘conjuntos’*”. (p. 104)

- Nenhum dos museus criados entre 1967/70, à exceção dos monográficos Museu de Arte Sacra, MIS e Museu da Casa Brasileira, originaram-se em projetos da Reforma Administrativa. (p. 104)

- A transferência do Serviço de Museus Históricos da Secretaria da Educação para a da Cultura, Esportes e Turismo, implicando em novo conceito de museu. (p. 104-105)

A autora passa a fazer uma “*Análise burocrática dos museus face ao conceito sociológico de burocracia. A burocracia face ao desenvolvimento e à democratização*”. (p. 105) Esclarece que estudará somente os museus do Estado e em seus seguintes aspectos: o tipo de autoridade, a especialização, a divisão do trabalho, o “formalismo” e a estrutura técnico-administrativa, *status* e cargo. (p. 105)

A respeito da autoridade, entende que embora formalmente definida como monocrática, na prática ela se realiza como autocrática, personalista e centralizadora. (p. 106) Observa que esta situação sequer se resolve em relação aos museus universitários ou particulares.

A especialização é vista sob dois aspectos: a dos museus, em relação a outras instituições e em seu recorte da realidade (museus monográficos, biográficos, etc.); a de seus profissionais, no sentido da divisão do trabalho e no da formação profissional. (p. 113) Sua análise identifica uma especialização dos museus do estado de São Paulo no que diz respeito à sua distinção jurídica diante de outras instituições culturais que não corresponderia à prática. Por outro lado, os museus monográficos da capital não possuiriam ainda um “*corpus normativo*”, menos ainda os do interior. (p. 117)

Russio estabelece relações entre a não profissionalização na área dos museus e sua conseqüente elitização, a “*ação restritiva*”

dos museus nas comunidades". (p 118) A ausência de racionalização permitindo uma política de privilégios.

Sobre o **personalismo** na administração dos museus, sua interpretação é de que o diretor de museu, gerindo o patrimônio de um "*senhor abstrato e longínquo*", o Estado, sente-se dono do patrimônio sob sua guarda. As relações nos museus são pessoais e não baseadas em atribuições profissionais definidas por normas formais. Como conseqüências, aparecem os conflitos de relacionamento entre seus profissionais e o descompasso em relação a outras instituições. (p. 121)

Sua análise discorre ainda acerca dos **recursos humanos** na área, com a identificação de uma única escola de nível superior no Brasil, à época, cujo curso sofreu poucas alterações desde sua criação. E ainda, a inexistência de formação para o nível médio e para auxiliares. (p. 122) No mencionado curso de graduação, ligado ao Museu Histórico Nacional até 1974, os alunos tinham somente 45h/aula de administração museológica e, em contrapartida, dois anos de História Militar e Naval. Nesse ano, a autora realizou estudo dos programas e currículo daquele curso, o que pode indicar uma preparação da proposta do que viria a ser o Curso de Especialização em Museologia da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESP-SP). A questão da formação profissional é considerada ainda mais grave em S. Paulo devido à ausência de cursos regulares. Sua análise da conjuntura profissional da área no Brasil conclui que: "*Defasados em relação às novas técnicas de comunicação e as novas conquistas da museologia, nossos profissionais escudam-se no elemento de autoridade e firmam-se mais por serem 'avis rara' do que por uma notória competência*". (p. 123)

O perfil dos diretores de museu é identificado como de autocratas e burocratas. “*Recrutados num estrato social privilegiado, raramente por suas qualificações técnicas, os dirigentes de museu estão condicionados pelos padrões de comportamento do segmento de classe a que se ligam*”. (p. 127)

Recursos financeiros: sobre a autonomia orçamentária dos museus, é apresentada a sugestão de que eles poderiam ser, se não auto-suficientes, ao menos obterem renda para a manutenção de alguns serviços e atividades fundamentais por meio da comercialização de publicações e catálogos, reproduções gráficas ou tridimensionais e serviços (como laudos ou restaurações), além de lanchonete ou restaurante vinculados à exposição. A venda de ingresso lhe parece pouco rentável, onerosa do ponto de vista operacional. (p. 130) Há ainda a sugestão pela constituição de modelos organizacionais e jurídicos mais flexíveis, como as fundações, como possível saída para o equacionamento desta questão. (p. 131)

A respeito da organização dos museus, considera que uma das razões de sua ineficiência consiste em que a departamentalização das exposições não corresponde a uma semelhante organização das atividades educativas e administrativas. Acresça-se a isto, inadequação das estruturas, falta de recursos financeiros e despreparo dos humanos, uso inadequado de materiais e equipamentos. Segundo W. R., tudo sintoma de um mesmo problema “*a falta de imaginação sociológica, capaz de entender o museu como processo*”. (p.131) Neste sentido esclarece ainda, em nota, à p. 132: “*O museu deve ser compreendido como um processo em si mesmo, como uma realidade dinâmica. (...) O museu não existe isoladamente, mas dinamicamente, na sociedade*”.

“Sem a noção de que museu é o registro da trajetória humana sobre a terra, sem esta compreensão inicial alicerçar idéias e reflexões, será impossível uma visão mais clara do conspecto museológico e, mesmo, uma análise profunda de cada aspecto em particular.

A organização do museu não pode alienar-se do processo social, como um todo; é esta atitude esquiva de alheamento que o vem condenando, sistematicamente, ao esquecimento”. (p. 133)

Referente à **interdisciplinaridade** há uma chamada à associação dos recursos humanos e à *“reflexão conjunta de muitas inteligências sobre um mesmo projeto”*, (p. 133) postura essa que, em sua análise, não é alimentada pelos modelos de formação em Museologia de então. (p. 134)

Relação homem-objeto: a discussão deste tópico retoma a frase de Varine-Bohan segundo a qual *“Muito mais do que existirem para os objetos, os museus devem existir para as pessoas”* e uma definição colhida em dicionário segundo a qual **objeto** é *“o que é percebido pelos nossos sentidos. O objeto não se torna real se não quando apreendido por um dos nossos sentidos”*. (p. 139) Assim, o museu seria espaço para esta **realização dos objetos**: onde o homem pode vê-los, senti-los, e com eles dialogar.

Novo questionamento é colocado no que diz respeito à contradição entre a carga de significados e de símbolos dos museus e a inconstância do seu público. A conclusão da autora é relativa ao fato de que os museus, só bem recentemente, se identificaram como instituição a serviço do público. (p. 140) Acrescidas a esta razão, as deficiências orçamentárias.

O sentido da existência dos museus é expresso nas afirmações: *“Portanto, não basta ao ser humano a fruição de um grande conforto material quando sua alma está suspensa, presa por um fio de insatisfação”* e *“(…) o homem tem sentido e demonstrado, tão nítida e sofredamente, a consciência da sua finitude e o seu desejo de transcendência”*. (p. 142)

“Uma só emoção pode reconfortá-lo: a contemplação da perenidade do seu trabalho, que permanece mesmo depois dele.

É dessa perenidade da obra de arte e do artefato humilde, resultado da inteligência, da sensibilidade e do trabalho do Homem, depositada nos museus, de que carece o ser humano” (p. 144)

Numa linha de raciocínio voltada à relação entre museu e inclusão, especialmente no que se refere ao público infantil, Waldisa Russio expõe: *“Experiência vital para o homem contemporâneo, o museu permanece inacessível a parcelas significativas da população.*

Num país como o nosso, em que a pirâmide demográfica repousa sobre larga base de crianças e jovens, é imperdoável que os museus não tenham sido despertados para a necessidade de serem algo mais que meros ‘complementos’ da educação formal (...)” (p. 147)

Cita Jean Favière, conservador dos Museus de Bourges, França, para afirmar que as pessoas não se habituem a visitar museus na vida adulta, deve ser um hábito adquirido na infância. (p. 147) E a seguir analisa como as diferentes percepções se processam no ser humano: percepções autocêntrica, subjetiva, inspirada em sentimentos despertados; e alocêntrica, mais objetiva, que considera o objeto em si

e no que, como ser humano, é capaz de apreendê-lo. O conhecimento do universo dos objetos seria resultado da passagem da percepção autocêntrica para a allocêntrica. (p. 148-9) Esse raciocínio é fortemente influenciado pela leitura da obra “*O objeto, a criança e o museu*”, de Prabha Sahasrabuhde, que a levou a observar os programas educativos infantis dos museus, e perceber que eles se dirigem somente à faixa etária escolar, o que seria uma opção tardia, pois crianças em idade pré-escolar (a partir de 3 anos) já teriam capacidade de fruição do museu. (p. 150)

Declara que: “*A rigor, deve-se pensar na criança: a) enquanto o é, simplesmente criança; b) enquanto parte (ou fase) integrante do homem como projeto inacabado; c) como o “anteprojetado”, o vir-a-ser do Homem que é, por sua vez, um devir*”. (p. 152)

A relação das crianças com os objetos no museu seria um ponto de partida para uma melhor percepção do seu entorno, sem a qual o ser humano tem uma percepção fragmentada de si mesmo. Sua defesa da adequação da criança de 3 a 4 anos (pré-escolar) a esta fruição se baseia nos seguintes argumentos: não está culturalmente condicionada, está em processo de cognição do mundo através dos objetos; não tem preconceitos; possui uma curiosidade natural e ansiedade de saber. (p. 153)

Essa aproximação entre o pré-escolar e o museu poderia beneficiá-lo no conhecimento do mundo, no seu relacionamento com o universo exterior a si, na construção dos seus símbolos e imagens; no desenvolvimento da inteligência; e “*melhorando a sua alma*”. (p. 154) Processo este que contribuiria para a formação de sua

consciência individual, consciência nacional e consciência humanística. (p. 154-55)

A partir dessas análises, a autora apresenta uma proposta: o Museu da Criança. (p. 155) O acervo deste museu seria formado por três vertentes: objetos ligados ao mundo infantil (como brinquedos, artigos escolares...), “*objetos culturais*” (dos que seriam abrangidos por outras categorias de museus) e “*objetos resultantes da criatividade infantil*” (realizados pelas crianças em suas atividades artísticas e criativas) – estes últimos deveriam sempre ser alvo de seleção pelas próprias crianças e seus critérios. (p. 156-57) A metodologia empregada seria bipolar: criação-fruição. (p. 159)

Uma observação necessária diz respeito à distância entre a bibliografia utilizada por W. R. e a que está hoje disponível aos museólogos. Dos títulos diretamente ligados aos museus, boa parte pertence a uma Enciclopédia dos Museus. Escrevendo sua dissertação em 1977, Waldisa Russio estava ainda entre os que abriam caminhos para a produção acadêmica em Museologia no Brasil. É importante notar como, numa época em que identificava a inexistência de cursos regulares em São Paulo e um único curso de Museologia (nível de graduação), no Rio de Janeiro, ela consegue encontrar os canais que a permitam escrever e defender um trabalho de pós-graduação de Museologia. Ligando-se à FESP, seu trabalho consegue transitar entre as duas áreas do conhecimento em questão, Sociologia e Museologia, realizando, por um lado, uma análise sobre as relações entre cultura e desenvolvimento, por outro uma reflexão e uma proposição calcadas no aporte conceitual da Museologia, que ela estava a um só tempo manejando e ajudando a construir. Esta opção se sobressai quando comparamos com outras produções mais recentes realizadas em áreas acadêmicas afins mas ainda não propriamente da Museologia – pois

até hoje a formação em nível de pós-graduação no Brasil só se concretizou em cursos de especialização, e não em termos de mestrado e doutorado. O museólogo, não raro, resvala para a produção de um trabalho acadêmico que contempla apenas a área do conhecimento na qual realiza a pós-graduação, mas não participa, nessa ocasião, da construção do conhecimento em Museologia.

RESENHA 2:

RUSSIO, Waldisa. **Um museu da indústria na cidade de São Paulo.** São Paulo: FESP, 1980. (Tese de Doutorado).

Esta tese de doutoramento não constitui somente um trabalho acadêmico, mas a argumentação para uma proposta de implantação de um Museu de Indústria em São Paulo. Seu capítulo 1 já introduz a apresentação do processo de pesquisa junto ao Conselho Nacional de Pesquisas, no que a autora denomina a Origem do Argumento.

Neste, explicita a motivação para a proposta de um Museu de Indústria para São Paulo e apresenta a metodologia a ser empregada. A mesma consiste na apresentação da própria tese, constituída pelo arcabouço científico e pela formatação de um projeto museológico; na proposição de um museu com características de **museu-processo com múltiplas sedes**; num **sistema de aquisições não baseado em apropriações de objetos**; no caráter **interdisciplinar** e recrutamento de pessoal técnico de diversos níveis escolares; na formulação de um trabalho que seja não somente acadêmico, mas exequível, aplicável. (p. 12-13)

Nas contribuições que espera dar com seu trabalho, destacamos o estímulo à consciência crítica a respeito do processo industrial brasileiro e na valorização do trabalho humano.

A Justificativa do Argumento traça o panorama do processo de industrialização no Brasil para comprovar a competência de São Paulo para abrigar a sede central do museu proposto. Note-se

que a idéia do **desenvolvimento** presente em seu argumento não se restringe a aspectos econômicos, o que já se percebe desde a dissertação de mestrado.

A utilidade social deste museu para Waldisa Russio é tão óbvia que se torna dispensável mencionar, pois é evidentemente um “*documentador e questionador de NOVAS TECNOLOGIAS e NOVAS RELAÇÕES HUMANAS*” (p. 19) [grifos da autora], além de possibilitar reflexões sobre a desvalorização do trabalho, especialmente o manual, na nossa sociedade e constituir o “*primeiro museu de Sociologia do Processo Industrial no Brasil e, talvez, um dos primeiros do mundo com essa amplitude*”. (p. 19) O museu, mais que o registro do processo de industrialização no Brasil, seria questionador, crítico, indagador, avaliador, ético e transformador.

O capítulo 2 é, textualmente, uma “*rápida apreciação sobre os principais museus de ciência, indústria e técnica do mundo*”, (p. 24) lembrando que sob esta denominação genérica encontram-se museus de um ou mais destes elementos, ou da história deles. Nos estudos de caso encontram-se o Museu de Técnicas do Conservatório de Artes e Ofícios de Paris, o Museu de Ciências de Londres, o Museu Politécnico de Moscou, o Museu Húngaro da Agricultura, o Deutsches Museum (Munique), o Museu Nacional da Técnica (Praga), o Museu Municipal de Ciência e Indústria (Birmingham), o Museu de Ciências (Cairo), entre outros. É significativo observar que não se tratam somente de museus do denominado primeiro mundo, mas de países do então chamado bloco socialista e mesmo de países pobres como a Índia e o Egito.

Um outro caso bem específico estudado é o Evluon, de Eindoven, Holanda. Fundado em 1966, como museu de empresa, por

M. Frederick Philips e de onde a autora depreende o princípio processual na instituição. (p. 43)

Seu levantamento não se pretende exaustivo, mas baseia uma ampla identificação de características museológicas a merecerem reflexão e retomada em sua proposta. Assim, por exemplo, destaca do Museu Tecnológico do México o aproveitamento de um complexo de edifícios já construído e o uso dos espaços ao ar livre; e do Ecomuseu de Le-Creusot-Montceau les Mines a participação comunitária e sua inserção no processo social.

Da trajetória desses museus no Brasil, a autora ressalta terem sido os primeiros a existirem, desde a fundação da Casa de História Natural, mais tarde Casa dos Pássaros e Museu Nacional atualmente. A seguir, seu exame percorre o Museu Paraense Emílio Goeldi, o Museu Paranaense, o Museu Paulista, entre outros. Refere-se a uma predominância em São Paulo, nos anos 30-45, de museus vinculados a institutos de pesquisa. Explora a formação de museus afins em diversos outros estados. E cita, com indisfarçável ênfase o Museu de Imagens do Inconsciente (Rio de Janeiro), além de museus de mineralogia, jardins zoológicos e museus de zoologia, da aviação, de transportes, de educação sanitária, de empresas e associações, etc.

No que se refere aos museus históricos-pedagógicos disseminados pelo interior paulista, nota que poucos revelam interesse nesses temas e realça os que o fazem.

Sua análise seguinte incide sobre os projetos de museus de ciências e tecnologia no Brasil a partir dos anos 70, enfocando objetivos, metodologia e adequação à realidade brasileira, além de aspectos museológicos e museográficos se o projeto os dispuser. (p.

63) Tal reflexão encontra ainda a peculiaridade de que apenas o mais jovem dos três projetos estivesse, à época, já inaugurado e em funcionamento. (p. 96)

A Fundação Museu da Tecnologia de São Paulo, instituída por lei municipal em 1970, é o primeiro deles. A apreciação é abonadora no que diz respeito à fórmula jurídica da fundação, que viabiliza a auto-sustentação, também à idéia de atualização permanente, à atribuição de valor histórico ao acervo de ferramentas e à preocupação educativa da proposta. Ao contrário, é considerada uma deficiência do caso em estudo a fixação de um limite temporal para a pesquisa e exposição, que viria somente até a atualidade (contradizendo inclusive a idéia anterior de atualização permanente), o que, para a autora, impede visões prospectivas e a idéia de museu-processo, bem como define um teto temporal para a incorporação das tecnologias ao museu. Outro problema apontado é o acréscimo posterior à lei de um caráter internacional para a tecnologia que é essência deste museu. Justifica-se a autora, não por um nacionalismo xenóforo, mas pela necessidade de apontar e fomentar soluções particulares e criativas o Brasil frente às tecnologias onerosas e inadequadas vindas do exterior. Nova censura recai sobre a metodologia, por não ter o cunho museológico que o modelo institucional previsto requer. E ainda, sobre a inflexibilidade inerente à determinação de duas facetas da tecnologia para estudo – a conquista espacial e a utilização da energia atômica –; sobre a ausência de mentalidade sociológica que permita ao projeto acompanhar a dinâmica cada vez mais acelerada envolvida nas inovações tecnológicas e na sua fruição; sobre a indefinição, na lei, das finalidades destas tecnologias inventariadas, já que não amarram isto à realização de funções especificamente museológicas; e inexistência, também, de projeto museográfico, com o agravante de

haver um projeto arquitetônico para o edifício previamente à definição dos usos. (p. 63-73)

O Projeto Museu de Ciência e Tecnologia da Guanabara, de 1974, visaria à integração do museu a um parque ecológico em Jacarepaguá. Para a autora, a proposta encetada define-se mais como museu de história da ciência e da técnica que propriamente um museu **de** ciência. E que seria um projeto museológico, mas apenas com um anteprojeto museográfico, a ser rediscutido em confronto com o projeto arquitetônico ainda não elaborado. Há uma opção pela informação audiovisual em detrimento dos objetos tridimensionais, num indefectível temor pelo acúmulo de sucata. O presente é o limite temporal para a musealização, portanto, ignora a visão processual de museu. Os nichos de informação audiovisual seriam interligados por esteiras rolantes, o que suscita na autora a crítica ao custo operacional da proposta e à passividade do público. Haveria uma primazia da quantidade de informação em relação à qualidade e possibilidade de reflexões. O abandono da tridimensionalidade equivaleria ao da **representatividade, documentalidade, testemunhalidade e significância** a ela inerente. Como aspectos louváveis, W. Russio destaca: o conteúdo antropológico, a utilização de métodos avançados para a instalação dos audiovisuais e o cuidado com a segurança. (p. 74-84)

O Museu de Ciência e Tecnologia do Estado da Bahia, criado em 1977, por decreto, teve entre seus objetivos a divulgação dos avanços na área, o despertar de vocações, a contribuição para a formação de jovens e o desenvolvimento de tecnologias alternativas e populares, em conformidade com a realidade nacional e regional. No seu Plano Diretor, porém, a autora identifica contradições, já que são estabelecidas áreas vinculadas aos grandes setores científicos como

Física, Química, Energia, etc. O projeto arquitetônico, já determinado, é somente um pouco mais flexível que o de São Paulo, já mencionado. Mas como ele, tem inspiração identificada no grande salão com mezanino da 1ª fase do Museu de Ciência de Boston. Nisto uma qualidade do projeto: o museu como um processo, não como obra fechada. Há uma indefinição relativa ao acervo e críticas são feitas quanto ao montante investido na empreitada, à pequena quantidade de profissionais museólogos agregados ao projeto, à utilização de monitores em funções administrativas e à não previsão de um engenheiro de manutenção para os equipamentos em exposição. W. R. identifica na redação do projeto a existência de pontos controversos, em provável decorrência de desacordos internos à sua equipe de elaboração. Elogia, no entanto, sua formulação mais aberta e pronta à rediscussão. (p. 85-96)

O capítulo 3 apresenta os fundamentos da proposta de criação de um Museu de Indústria em São Paulo. A discussão que o permeia levanta questões como a relação ciência e tecnologia x arte e humanismo (p. 99); benefícios e prejuízos decorrentes da industrialização; conceitos e preconceitos sobre as atividades humanas – especialmente a comercial e a industrial; a influência do trabalho no estilo de vida paulista.

O museu proposto, portanto, documentaria e revalorizaria o passado industrial e comercial, numa visão prospectiva e processual. Seria também instrumento de apoio e divulgação das tecnologias alternativas. (p. 108) Substituiria, pois, a busca insana da modernização pela “*ADEQUAÇÃO das TÉCNICAS AO CONTEXTO SÓCIO-ECONÔMICO-CULTURAL*” (p. 108)

Seu esclarecimento toca a discordância com a constituição de um museu de classe, por pretender envolver, em sua visão processual, tanto empresários como operários. (p. 110-111) Os objetos seriam, neste museu, **testemunhos**, registros. (p. 111) O museu, **participatório** e **dinâmico**, crítico da oposição entre ciência e arte. A problemática da formação de uma sucata industrial é relativizada pela existência de desníveis na obsolescência de equipamentos entre diferentes regiões e pela prioridade a uma questão maior, que seria sobre sua manutenção e pelo questionamento da relevância em se armazenar máquinas ora do funcionamento, quando não foram criadas para tal. (p. 113) O importante a ressaltar é, no entender da autora, a “*REPRESENTATIVIDADE DAS PEÇAS*”. (p. 114)

O capítulo 4 é o projeto museológico propriamente dito. O museu proposto é então definido como duplamente processual por não registrar um fato, mas o processo de industrialização e por ser, ele mesmo, não acabado e em construção. A autora revela mesmo tratar-se de uma metodologia do “*MUSEU-PROCESSO*”, subjacente à existência de múltiplas sedes, à característica participatória e à consciência crítica a respeito da industrialização. (p. 117)

A ação industrial como processo será documentada em sua intrínseca relação com a atividade comercial. (p. 116) Não somente na perspectiva de registro do passado, mas de preservação do presente e antecipação do futuro.

O suporte ético da obra estaria na consciência crítica e humanística do processo industrial – daí a recorrente utilização da figura de Chaplin em trajes de “*O Grande Ditador*” e mesmo do texto de apresentação da tese ser o discurso d’O Grande Ditador. E estaria

também na idéia das aquisições não pretenderem descontextualizar objetos de regiões exteriores a São Paulo. Este, entendido como núcleo industrial do país, não será o único ponto de estudo, outras “*manchas de industrialização*” deverão contribuir para a compreensão do processo, mas sem que os vestígios sejam dela deslocados. “*Possuir sem manter e, sobretudo, retirar do contexto cultural, é algo que não constitui, absolutamente, meta do Museu projetado*”. (p. 118)

Os objetos testemunhos do processo envolvem desde máquinas e produtos industriais a catálogos, projetos, patentes, cartazes, documentos, fotografias, registros referentes às condições de vida dos trabalhadores e das atividades comerciais, registros fílmicos e sonoros, depoimentos, etc. Observe-se a amplitude da noção de patrimônio aí envolvida.

A solução encontrada para equacionar os problemas identificados em relação ao acúmulo de sucata e ao espaço requisitado por equipamentos pesados e de grande porte traduz-se num museu que abrigue exposição, depósito, biblioteca, loja, restaurante ou lanchonete e dependências administrativas. No cálculo da autora, deveria ter pelo menos 40 mil m², equivalentes ao porte de uma grande indústria. A proposta é a reutilização de edifícios ligados à história da industrialização, mais especificamente, o Mercado Central, Palácio das Indústrias e antigo Gasômetro, além de áreas ao ar livre. Peculiaridades do projeto são, por exemplo, a manutenção de partes do Mercado em funcionamento e a idéia de circuito, com base em múltiplas sedes. Uma sede central que poderia ser uma antiga fábrica, museus setoriais e museus de fábrica, que estariam oferecendo a visita simultânea à realização das atividades produtivas. (p. 124)

No entender de Russio, “*Os museus de fábrica atendem ao velho axioma de que vivemos num mundo de museografia sem, entretanto, nos darmos conta disso; assim a fábrica é, naquilo em que pode ser visitada e naquilo em que é suscetível de comunicação ao público, um MUSEU. Um novo tipo de museu de sítio, um museu de sítio industrial.*”

Dependendo do aglomerado que, eventualmente, se possa formar incluindo fábrica, núcleo de habitação operária e seu centro de lazer (quando existente), poder-se-á chegar, mesmo, ao ECOMUSEU, na medida em que, para o projeto, venham a confluír o meio urbano, os artefatos criados pelo Homem, as relações de produção e as demais relações sociais, em sua dinâmica”. (p. 125)

Os museus setoriais estariam dedicados a esferas específicas da indústria, registrando sua evolução, especialmente aqueles em extinção ou decadência. E a exposição na sede central seria uma síntese de todo o complexo, com exposição permanente sobre a História Industrial de São Paulo e do Brasil e áreas destinadas a exposições temporárias. (p. 127)

A sustentação financeira do museu viria da combinação de três diferentes fontes, a saber: a sede central, pela Secretaria da Indústria, Comércio, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo e/ou convênios, os museus setoriais por convênios com sindicatos patronais ou parcerias destes com o Estado, os museus de fábrica pelos próprios empresários, apenas com assistência técnica do Estado. A estes poderiam ainda juntar-se museus filiados, independentes, aos quais seria prestada a assistência técnica. Antevemos aí a idéia dos museus de rede. O que caracterizaria o sistema seria a unidade de sua política cultural (p. 129)

Sobre a localização, a autora a distribui entre capital e interior, sendo a sede central na capital, mais especificamente, num bairro operário. São sugeridas então as características previstas para o edifício e os parâmetros para a comunicação museológica. É realçada a presença dos monitores, cuja função é alvo de ampla discussão, considerando suas vantagens e desvantagens. Nesse museu, seriam eles de três categorias: no caso dos museus de fábrica, o monitor-ator-operário; para os museus setoriais os monitores tradicionais, monitores atores ou monitores intérpretes; para a sede central, os monitores tradicionais. Esclarecendo que o monitor tradicional para W. R. é o que explica, o intérprete é o que representa, o ator ou agente, aquele que o vivencia. (p. 138)

A proposta inclui ainda um serviço educativo infanto-juvenil chamado Oficinas Infantis. Sua base é a idéia de um aprendizado constante, com objetivos voltados para o desenvolvimento da criatividade, do senso crítico e da consciência, numa perspectiva que a autora denomina ecológico-humanista.

A apresentação do anteprojeto museográfico tem lugar no capítulo 5 que, examinado, revela a noção de museografia da autora, mais próxima do que consideramos expografia⁷⁵. Explicita tratar-se de museu de múltipla sede e de um sistema de exposições em processo. Os museus de fábrica são, para ela, museus de sítio industriais ou mesmo um ecomuseu industrial caracterizado “*pelas relações sistêmicas e pela participação comunitária no FAZER O MUSEU e no MANTÊ-LO*”. (p 145)

⁷⁵ Museografia sendo por nós entendida como a concretização dos postulados teóricos da Museologia por meio de uma cadeia operatória de salvaguarda e comunicação patrimoniais e expografia como a parte desta cadeia relativa à concepção e execução do discurso expositivo.

A sede central, planejada para existir numa antiga fábrica, mais que uma síntese cronológica, apresentará o “*processo de luta pela industrialização*”. (p. 146) Nas exposições temporárias, cujos períodos não seriam inferiores a seis meses, destacamos a afirmação de que “*o tridimensional é imprescindível*”. (p. 149)

Longe de ser um projeto fechado e inflexível, a proposta é tratada como anteprojeto e ainda apresenta diferentes alternativas para sua execução. São mencionados também, quesitos como segurança contra fogo e roubo. A exposição é detalhada desde a adoção do discurso d’O Grande Ditador, de recursos sonoros, de desníveis suaves no solo, à sugestão detalhada de iluminação, divisões de espaço, climatização e elementos de apoio. É uma concepção museológica que avança em relação à que a autora apresenta no mestrado, inclusive no sentido de dotar o projeto também de uma proposta expográfica.

Ainda neste sentido, o capítulo 6 é um anteprojeto de estrutura técnico-administrativa, em forma de esboços para decreto ou lei estadual. A cada alternativa corresponde também uma sugestão de organograma institucional.

Em suas conclusões, a autora retoma sua discussão sobre desenvolvimento, tirando-o da esfera exclusivamente econômica. Caracteriza sua proposta de museu como uma memória de lutas e argumenta pela absoluta adequação da linguagem tridimensional dos objetos para narrar o processo de industrialização. Porém, que este não seja um museu de máquinas, mas de homens.

Percebe-se, na proposta de Waldisa Russio, a presença dos seguintes elementos: museu-processo; patrimônio material e

imaterial (representativo, não total); público participante; discurso questionador / formação de consciências críticas; máquinas em funcionamento; idéia de circuito; interdisciplinaridade. Estes elementos, entre outros, são evidenciadores do perfil de seu pensamento museológico.

RESENHA 3:

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. **Musealização da Arqueologia:** um estudo de modelos para o Projeto Paranapanema. São Paulo: FFLCH/USP, 1995. (Tese de Doutorado)

O ponto de partida da argumentação deste trabalho é a não incorporação da informação arqueológica nas interpretações sobre a cultura brasileira. Sua apresentação define o Vale do Paranapanema, em São Paulo, alvo de pesquisas arqueológicas há várias décadas, como cenário para a reflexão sobre as contribuições do patrimônio arqueológico, notadamente aquele institucionalizado em museus, para a compreensão da história cultural do Brasil.

Os objetivos do estudo são relacionados à problemática da incorporação dos resultados das pesquisas arqueológicas na construção da memória nacional; e à consideração do Projeto Paranapanema como estudo de caso para a proposição de processos de musealização. (p. XVII-XVIII)

Para realizá-lo, foi examinado o abandono das fontes arqueológicas nas interpretações da cultura brasileira, o que é considerado “*uma estratigrafia de olhares interpretativos míopes em relação ao passado pré-colonial*”.(p. XIX). Essa dívida da historiografia nacional com relação ao olhar sobre a cultura material não se refere somente aos bens arqueológicos: mais adiante a autora afirma haver uma postura similar em relação aos museus em geral. (p. 92)

A hipótese então lançada é da possibilidade da Museologia articular o patrimônio arqueológico às demais vertentes patrimoniais consideradas na constituição da memória nacional. (p.

XX) O Projeto Paranapanema é, portanto, a realidade patrimonial sobre a qual se aplica a teoria e se testa a hipótese por meio da apresentação de modelos de musealização.

A introdução debruça-se sobre a chamada “*estratigrafia do abandono*”, expressão cunhada pela autora para designar a omissão dos intérpretes do Brasil diante das fontes arqueológicas. (p. 04) O exame de uma vasta bibliografia dá suporte a esta afirmação. São obras de Sílvio Romero, Fernando de Azevedo, Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freire, Darcy Ribeiro, Raimundo Faoro, Caio Prado Junior, Nelson Werneck Sodré, Carlos Guilherme Mota, Renato Ortiz, Sérgio Micelli, Gabriel Cohn, Antonio Cândido, Alfredo Bosi, Marilena Chauí e outros que a levam a esta conclusão, já que não incluem bibliografia de origem arqueológica em suas análises. (p. 05-07) A opção identificada nestes estudos é pelas fontes escritas, em detrimento das orais e da cultura material. (p. 10-11) Portanto, um olhar investigativo sobre fontes éticas, em prejuízo das êmicas. Entendendo que esta prática prejudica a Arqueologia e a distancia do processo cultural contemporâneo, a tese busca soluções para este último problema. (p. 18)

Para discutir este abandono das fontes arqueológicas, o texto se referencia em Ulpiano Bezerra de Meneses, Pedro Paulo Funari e Walter Neves e chega à conclusão de que o fator preponderante é o desinteresse dos arqueólogos pela comunicação museológica das pesquisas de sua área.

A seguir, tendo em vista a questão básica do esquecimento dos indicadores da memória provenientes da Arqueologia, põe em revista um estudo seu anterior, a dissertação de mestrado, intitulada “*O Museu do Instituto de Pré-História: um museu a serviço da pesquisa científica*” e defendida em 1984. Foi uma

primeira incursão acadêmica na problemática da comunicação museológica da Arqueologia.

Cristina Bruno apresenta, então, as bases do que seria seu processo de pesquisa: a combinação de estudos das fontes bibliográficas e documentais com a realização de estágios e visitas de estudos; além de uma fase posterior de análise, correndo em paralelo às experimentações museológicas e suas respectivas avaliações. Neste cadinho de frentes de pesquisa originou-se o método analítico-indutivo que presidiu a fase inicial e a formulação da hipótese do trabalho. Com o avanço das pesquisas para o doutoramento, e a colocação de problemas específicos para cada um destes vetores de estudos, o perfil sintético-dedutivo emergiu como método. (p. 25-30) Foi então aventada a proposta de elaboração de modelos de musealização. (p. 31)

Na prática, ocorria neste momento o cruzamento de dados provenientes dos estudos de Museologia – inclusive as reflexões junto ao ICOFOM – com as características do Projeto Paranapanema e sua problemática da ordem da Arqueologia, para a proposição dos modelos.

O capítulo 1 traça o panorama da Arqueologia musealizada no Brasil, mapeando o que os processos de musealização de hoje aprenderam com as experiências anteriores. O painel é vasto e vem desde o colecionismo, ainda no séc. XVI, passando pelo cientificismo do séc. XIX e pelas transferências patrimoniais ainda vigentes, até a multiplicidade institucional dos dias atuais. (p. 36-64) Ampla é também a bibliografia analisada e destaque-se aqui a valorização da produção nacional e estrangeira da Museologia, notadamente de história dos museus.

Desta trajetória delineada surge a reflexão sobre os “*caminhos sem volta*”, os desafios para os museus hoje:

- Necessidade de critérios para guarda e controle do volume dos acervos, em irrefreável expansão;

- Adequação das instituições às crescentes demandas sociais e a resolução dos impasses no diálogo com o público;

- Delimitação precisa da função social da instituição museu de acordo com um perfil preservacionista, científico e educativo. (p. 65)

Desafios estes que convivem ou mesmo se sobrepõem às transformações e quedas de barreiras que marcaram a Museologia, como o próprio **abandono gradativo da noção de coleção** como cerne dos processos museológicos. (p. 65-66)

O capítulo traz ainda uma série de exemplos considerados paradigmáticos no âmbito da musealização da Arqueologia, como o American Museum of Natural History, de Nova York (EUA); o British Museum, de Londres (Inglaterra); o Musée de l’Homme, de Paris, o Musée des Antiquités Nationales, de Saint Germain-en-Laye, o Musée de Préhistoire d’Ile de France, de Nemours (França); o Museu Monográfico de Conímbriga e a Vila-Museu de Mértola (Portugal); o Musée Canadien des Civilisations, de Quebec (Canadá); e o Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige S. J., de San Pedro de Atacama (Chile). Deles destaca, entre outros aspectos, a cumplicidade entre divulgação dos vestígios e dos métodos da pesquisa arqueológica. “*Assim, os museus de Arqueologia representam uma exceção, ao musealizarem simultaneamente os processos de trabalho e o objeto de estudo*”. (p. 78)

A Arqueologia é identificada ainda como elemento constitutivo de museus de cidade, museus enciclopédicos, museus regionais, museus de sítio, entre outros. Contemporaneamente, destaca-se a incorporação da Arqueologia experimental a processos museológicos como no Jorvik Viking Center de York (Inglaterra) e no Archéodrome de Baune (França), como esforços de aproximação com a sociedade atual, embora haja ainda controvérsias sobre sua eficácia. (p. 81-82)

Nesse amplo espectro de museus são identificadas algumas das seguintes características: musealização *in loco*; criação de depósitos de pesquisa; discursos expositivos que contextualizam os objetos arqueológicos; utilização da metodologia da Educação Patrimonial. (p. 90-91)

O momento seguinte desta análise de história dos museus recai sobre a realidade brasileira, abordada desde a colônia aos dias atuais. Mais uma vez é notória a valorização da produção e da atuação nacional em Museologia: os nomes dos principais criadores, estudiosos ou gestores de museus brasileiros estão aqui elencados. (p. 95-97) Pinçamos do panorama dos museus brasileiros de Arqueologia apresentado pela autora alguns elementos:

- A sinalização da predominância, até recentemente, no Brasil, da apresentação isolada dos objetos, com ênfase para sua raridade e aspectos estéticos. (p. 109) Os museus de Arqueologia como depositários de acervos formados por coletas assistemáticas. O perfil institucional baseado no ensino e na pesquisa científica. A perspectiva enciclopédica, evolucionista e classificatória. (p. 111)

- O destaque para a atuação dos modernistas nos anos 30 na revisão das noções de patrimônio e preservação no Brasil.

- Anota sobre o ingresso, nos anos 50, das missões arqueológicas estrangeiras, cujas pesquisas não mostravam vinculação com as instituições museológicas existentes. (p. 121)

- A admiração pela atuação de Paulo Duarte à frente da Comissão de Pré-História de São Paulo e, posteriormente, do Instituto de Pré-História da Universidade de São Paulo. (p. 123)

- A observação da existência de uma lógica acadêmica distanciada dos museus, preferindo constituir institutos, núcleos, laboratórios, etc., para abrigar as atividades ligadas à Arqueologia. Prática esta que incorreria na limitação da comunicação das pesquisas aos pares e na idéia de uma responsabilidade diante do patrimônio apenas de guardá-lo, mas não extrovertê-lo para a sociedade leiga. (p. 124)

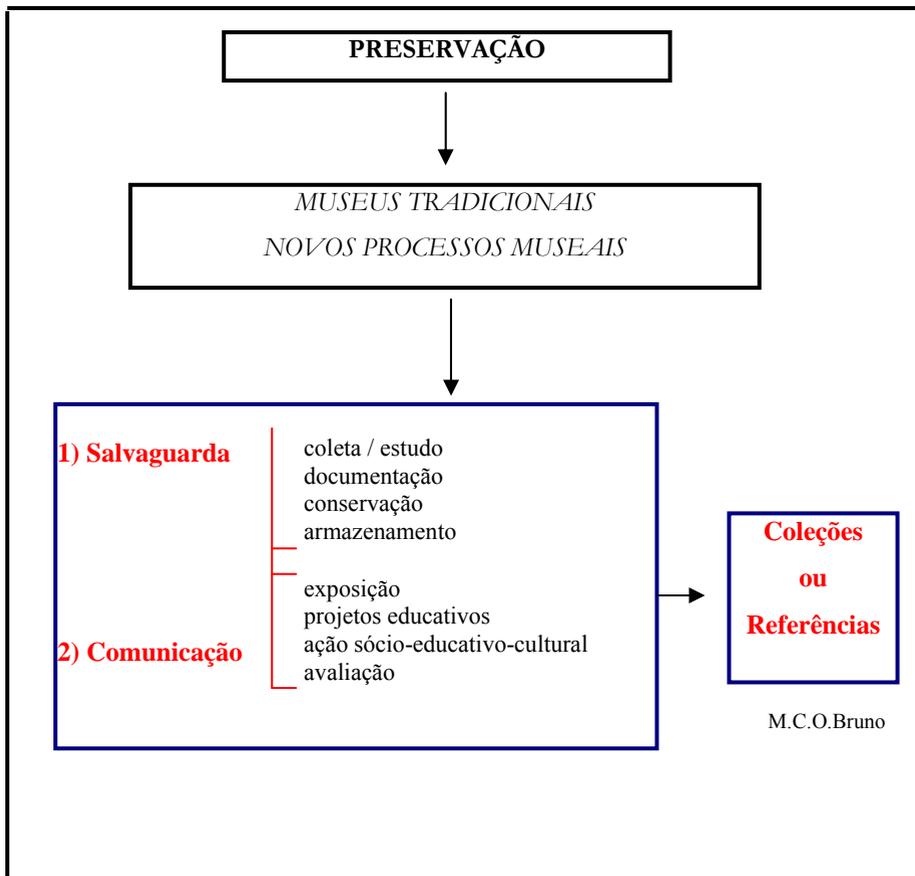
- A afirmação de que a relação mais próxima com as populações em torno do museu é incipiente, mas realiza-se na prática do Museu Paraense Emílio Goeldi (Belém), do Museu de Arqueologia e Etnologia da UFBA (Salvador), do Museu de História Natural da UFMG (Belo Horizonte), do Instituto de Arqueologia Brasileira (Rio de Janeiro), do Museu de Arqueologia de Itaipu (Niterói), do Museu Antropológico da UFG (Goiânia), do Museu Paranaense (Curitiba), do Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, e de algumas outras que estão, ao seu ver, ainda lutando contra os entraves estruturais. (p. 137)

Por toda esta análise, a afirmação enunciada pode ser tão incisiva: “*os vestígios pré-coloniais sempre estiveram presentes entre as coleções arqueológicas, mas em uma constante posição de coadjuvante*”. [grifo da autora] (p. 139) No que tange à extroversão do conhecimento gerado pela Arqueologia, são apresentados os problemas básicos da Museologia, como possíveis caminhos:

“1º) identificar e analisar o comportamento individual e/ou coletivo do homem frente ao seu patrimônio

2º) desenvolver processos técnicos e científicos para que, a partir dessa relação, o patrimônio seja transformado em herança e contribua para a construção das identidades”. (p. 141-142)

Para chegar a esta precisão no que concerne aos objetivos da Museologia hoje, a autora perpassa uma longa história da formação desta disciplina. As tendências do pensamento museológico historiadas por Peter Van Mesch são expostas (p. 146-147), assim como as definições de sua própria autoria: *“Reafirmando que a preservação é a função básica de um museu e que a partir dela estão subordinadas todas as outras, tais como **coleta e estudo** dos objetos e/ou espécimes da natureza; **salvaguarda** das coleções e/ou referências patrimoniais (conservação e documentação) e **comunicação** (exposição, educação e ação sócio-cultural), salienta-se que o desempenho articulado de todas estas facetas preservacionistas deve estar vinculado ao exercício da disciplina museológica”.* (p. 145-146) [grifos da autora] Logo, sua concepção de Museologia permite a coexistência de modelos museológicos já existentes com a criação de novos, mantida a natureza preservacionista. (p. 148-149) [grifos da autora] (Vide quadro 1)



Quadro 1 (Reprodução – BRUNO, 1998a: 149)

No seu entender, a oposição “*não é saudável nem para os museus nem para os profissionais*”. (p. 152) Suas críticas quanto à atuação historicamente determinadas dos museus tradicionais vão no sentido de que estes, além de muitas vezes não superarem o problema da comunicação e da relação com seu público, são incapazes de abordar o conceito recente da biodiversidade, visto serem estabelecidos sobre as bases da especialização e da classificação tipológica. (p. 156)

Sua definição de **Nova Museologia** é explícita: “*Movimento definido durante a realização do ‘Ateliê Internacional Ecomuseus/ Nova Museologia’, em Quebec – Canadá (outubro de 1984)*”. (p. 158) Não é, para ela, uma outra Museologia, mas um alargamento de horizontes epistemológicos que tem, no fundo as mesmas preocupações. (p. 158) Esta reflexão gera a necessidade de estabelecer também novos parâmetros para a formação profissional, visto ser necessária a preparação para a atuação em ambos os modelos. (p. 153)

A elaboração de quadros sintéticos sobre os referenciais da disciplina museológica procura esclarecer seus parâmetros de compreensão e estabelecer as bases de seu entendimento da formação em Museologia. Seriam, mais tarde, a base epistemológica do CEMMAE, devido a sua iniciativa, em 1999. Vide os quadros 2, 3 e 4, a seguir, síntese estruturadora do modelo de formação em Museologia aplicado à Especialização em vigor hoje na USP.

Quadro Referencial da Disciplina Museológica (A)

Museologia Geral:

- 1) **Teoria Museológica:** conjunto de princípios que se articulam a partir da análise das experimentações ou do estudo do fato museal e a respectiva sistematização dessas reflexões (categorias universais).
- 2) **História dos Museus:** estudos voltados para a inserção desse modelo institucional nas suas respectivas sociedades, enfatizando a análise sobre mudanças de forma e conteúdo e identificando a origem e desenvolvimento de novos processos de musealização.
- 3) **Administração de Museus:** experimentações estruturais e regimentais visando ao exercício profissional processual e interdisciplinar, à aproximação com os órgãos mantenedores e com a sociedade em geral (gestão orientada e auto-gestão).

Museologia Especial:

Os estudos acima elencados devem ser orientados a partir da identificação das características do fato museal, a saber:

- 1) **Texto Museológico:** relacionado ao tipo do museu ou processo museológico (natureza do acervo ou perfil das referências patrimoniais).
- 2) **Contexto Museológico:** referente à sociedade onde o processo museológico está fixado ou o museu localizado .

M.C.O.Bruno

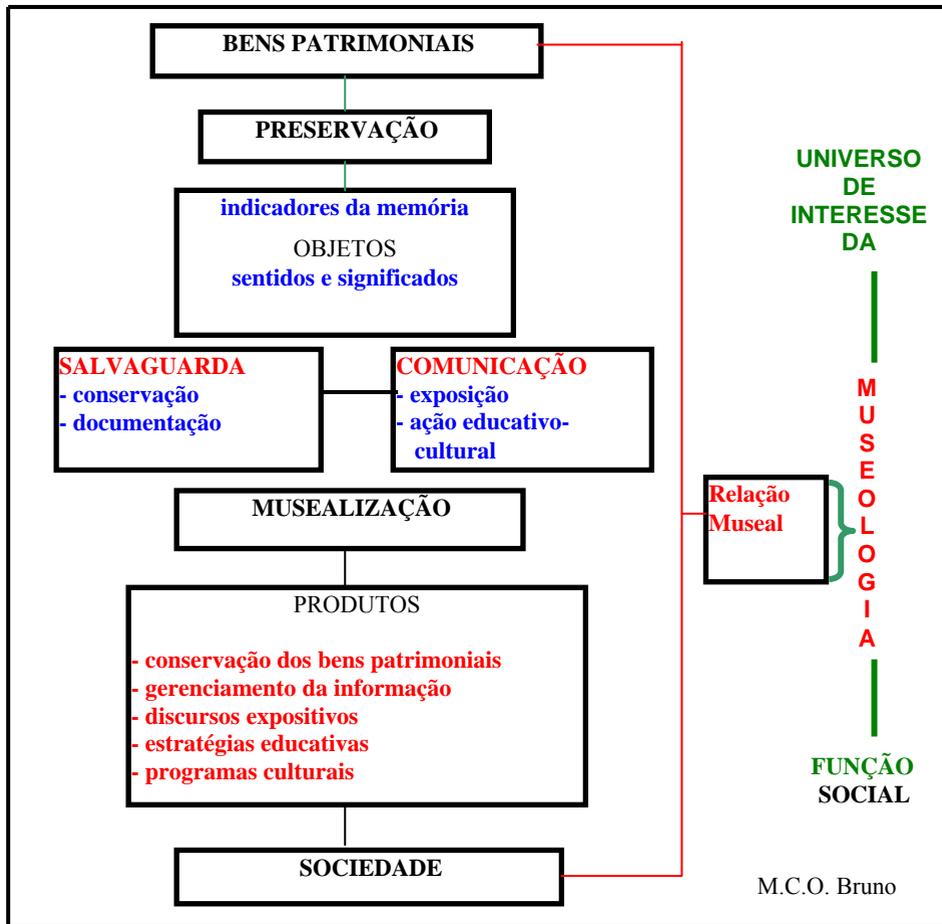
Quadro Referencial da Disciplina Museológica (B)

Museologia Aplicada:

<p>Métodos e Técnicas</p>		<p>———— Pesquisa vinculada à natureza das coleções e/ou referências patrimoniais</p>
------------------------------------------	--	--------------------------------------------------------------------------------------

- 1) Plan _ tucional e/ou **Elaboração do Programa para o estabelecimento do Processo de Musealização (estrutura, organização, cronograma, financiamento, etc.).**
- 2) **Formas de Aquisição das coleções ou da Apropriação das Referências Patrimoniais (compra, coleta, doação, identificação, etc.).**
- 3) **Salvaguarda do Acervo e/ou das Referências Patrimoniais:**
 - **conservação: preventiva / restauro / uso qualificado**
 - **documentação: cadastramento / inventário / banco de dados / gerenciamento da informação**
 - **armazenamento: temporário e/ou definitivo / Reserva Técnica**
- 4) **Comunicação do Acervo e/ou das Referências Patrimoniais:**
 - **exposição: longa duração / temporárias / sistemas**
 - **serviço educativo: projetos pedagógicos sistemáticos**
 - **ação sócio-educativo cultural: educação permanente**
- 5) **Avaliação dos Procedimentos / Processos:**
 - **sobre os conteúdos**
 - **sobre o comportamento do público e/ou comunidade - audiência**
 - **sobre o processo museológico - museográfico**

M.C.O.Bruno



Quadro 4 (Reprodução – BRUNO, 1998a: 164)

Ainda no intuito de definir as bases da disciplina museológica, Cristina Bruno reitera a definição de **fato museal** de Waldisa Russio, mas delimitando o universo patrimonial: “*aquele de onde emergem os objetos e os artefatos*”. (p. 153) E escreve: “(...) este

universo epistemológico é norteado pela noção de preservação, é organizado pelas características inerentes ao gerenciamento e administração da memória, mas trata, especificamente, da consolidação de um fenômeno de comunicação”. (p. 154-155)

Enunciada sua conceituação de Museologia, a autora parte para a análise de casos de musealização da Arqueologia. As exposições, entendidas como elementos catalisadores da relação museu-sociedade, realizam, no seu entender, dois papéis nos museus de Arqueologia: formação da imagem que a sociedade brasileira tem dos grupos humanos estudados por esta área do conhecimento; e equacionamento da problemática definida para a tese, revertendo a situação de abandono das fontes arqueológicas. (p. 167) Subjacente a isto, as exposições em Arqueologia se defrontariam ainda com a necessária abordagem de sociedades extintas e com o desafio de apresentar objetos normalmente desprovidos de valor estético. (p. 168) São identificadas algumas instituições que têm avançado neste sentido. Alguns casos de processos museais encetados pela autora – seja na concepção, seja em consultorias e parcerias – são alvo de análise a partir da apresentação de fichas que os sintetizam:

- Exposições “O Cotidiano na Pré-História” e “O Cotidiano na Arqueologia”, de longa duração, no Instituto de Pré-História / Museu de Arqueologia e Etnologia da USP (1984/1992);

- Exposição “São Paulo antes da História”, do Instituto de Pré-História (IPH) / Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE) da USP, itinerando a partir de 1984;

- Exposição “Pré-História Regional de Joinville” de longa duração, no Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville (1990-1991);

- Exposição “Os Pedreiros de Itapetininga”, para o Museu Histórico Pedagógico Júlio e Fernando Prestes, Itapetininga, SP. (1991 – elaboração do projeto);

- Exposição “Ossos para Ofício”, exposição temporária, para o Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville (1986);

- Projeto expositivo “O Cotidiano dos Senhores – O Cotidiano dos Escravos”, para a Fazenda São Fernando – Vassouras, RJ (1990).

Com base nesta análise, define o perfil dos problemas da musealização da Arqueologia:

“a) dificuldades em comunicar informações que apresentam problemas básicos, no que diz respeito à produção e gerenciamento do conhecimento;

b) problemas inerentes à aproximação entre a sociedade contemporânea e os vestígios de um passado, cujo fio condutor foi rompido pelos processos de colonização e imigração;

c) impasses no que diz respeito à mediação entre as características dos museus tradicionais e a demanda relacionada aos novos processos museais”. (p. 196)

Em seu 2º capítulo, a tese define o Projeto Paranapanema como amostra para a proposição dos modelos de musealização. Tal projeto teve origem no Museu Paulista e prosseguimento no MAE/USP. É apresentado o perfil patrimonial do citado projeto, iniciado em 1968. São destacados aspectos como a inovação na escolha de área arqueológica fora da zona litorânea, até então prioridade em São Paulo, e a influência do projeto na formação de gerações de arqueólogos. (p. 200) Outra caracterização deste perfil diz respeito ao encaminhamento de parcerias institucionais, como a que

deu origem ao Centro Regional de Pesquisas Arqueológicas Mário Neme, em Piraju (SP). A gestão da 2ª fase do projeto, a cargo de José Luiz de Moraes, redefiniu o projeto como Programa Regional de Arqueologia da Bacia do Rio Paranapanema.

A parceria da hipótese desta tese com o perfil patrimonial exposto projetou-se a partir do reconhecimento do vínculo que o mencionado Programa teve, desde seus primórdios, com as instituições museológicas da região. (p. 212) A contribuição da Museologia se efetivaria no gerenciamento da informação, a partir da formulação de modelos de musealização, a saber:

Modelo 1: “*Os Impasses dos Museus Tradicionais – Programa e Comunicação Museológica do MAE/USP*”, que faz um apanhado da história institucional do processamento interno e possibilidades de comunicação dos resultados das pesquisas do Projeto Paranapanema;

Modelo 2: “*A Integração das Referências Patrimoniais – Museu da Cidade de Piraju*”, tem como cerne o rompimento com o parcelamento das vertentes patrimoniais e isolamento das fontes arqueológicas. Seu objetivo é ainda a experimentação de procedimentos museológicos não tradicionais. A proposição considera Piraju, cidade de destacada importância no projeto Paranapanema, mas é aplicável a outros municípios sob sua influência.

Modelo 3: “*O Resgate dos Vestígios Abandonados – Museus do Interior*” aborda o patrimônio arqueológico já musealizado nas instituições da área do projeto mas sem qualquer tratamento científico até então.

O **Modelo 1** imprime obrigatoriedade ao estabelecimento do planejamento institucional, gerenciamento da informação e comunicação museológica. (p. 225) Quanto à responsabilidade com o

patrimônio arqueológico já institucionalizado, esclarece que embora a Nova Museologia apresente alternativas, é necessário considerar que o conhecimento arqueológico ainda está intrinsecamente ligado ao mundo os museus tradicionais. Daí este modelo buscar para uma destas instituições, o MAE/USP, o estabelecimento de diretrizes processuais de atuação. (p. 226-227)

O modelo se baseia no exame do contexto institucional, cujo ponto crucial é o processo de fusão por que passaram o IPH e mais três instituições e/ou segmentos de acervos institucionais ligados à Etnologia e à Arqueologia⁷⁶ para a formação do atual MAE/USP (1989). A experiência em questão é particularmente instigante pela raridade de processos semelhantes na história dos museus. Mais comuns são os desmembramentos ou as reconceituações. São recuperados ainda todos os trâmites para a fusão e o debate muito anterior entre o IPH/USP e o antigo MAE/USP, na pessoa de seus diretores, respectivamente, Paulo Duarte e Ulpiano Bezerra de Meneses, em confronto de interesses quanto à unificação. Tal conflito, acrescido das dificuldades básicas existentes nas instituições em processo de fusão⁷⁷, levou a que este processo fosse marcado por grande tensão.

As especificidades de um museu universitário também estão postas e, como discussão ainda em efervescência, de onde são destacados o GT sobre Museus surgido no Instituto de Estudos

⁷⁶ IPH/USP, o antigo MAE/USP, acervo Plínio Ayrosa do Departamento de Antropologia e setores de Arqueologia e Etnologia do Museu Paulista.

⁷⁷ São problemas que vão das falhas de representatividade do acervo à existência de pesquisadores que não centram esforços na análise de cultura material. Tais problemas, após a fusão, foram potencializados pela dispersão da área de atuação da Museologia em diversos setores do novo MAE e pelas resistências dos profissionais às mudanças decorrentes do novo estatuto da instituição. A preservação das memórias institucionais anteriores à fusão é para a autora um caminho de equacionamento da problemática das identidades profissionais em jogo.

Avançados da USP (1987-89) e o Fórum Permanente de Museus Universitários existente desde 1992.

O conceito museológico proposto no modelo refere-se à inserção das pesquisas do Projeto Paranapanema no Programa de Comunicação do MAE/USP. Sua concretização somente seria possível a partir da formulação de hipóteses comuns às diferentes áreas culturais presentes no acervo⁷⁸; do diagnóstico sobre o gerenciamento da informação proveniente das instituições anteriores e superação dos impasses e dissonâncias entre eles; do estabelecimento de um Programa de Comunicação Museológica. (p. 265-267) Assim, estaria também se construindo um Programa Técnico-Científico de Museologia, com duas linhas de pesquisa: Musealização e Avaliação. Os princípios deste programa são mais gerais, mas se aplicam à musealização do Projeto Paranapanema. (p. 270-275) Sua estruturação se dá em três níveis: Programa de Comunicação Museológica, Programa de Formação Profissional, Programa de Estudos Bibliográficos; o primeiro deles detalhado em seguida como implementação de Sistema de Exposições, de Banco de Dados de Museologia e de Processos Avaliatórios. (p. 276-277) Julgamos não caber aqui a reprodução minuciosa de tais desdobramentos.

O **Modelo 2** tem como conceito a musealização da cidade em três níveis: O Patrimônio da Cidade, As Pessoas da Cidade e Os Espaços da Cidade. Tais vetores estariam articulados pela pedagogia museológica enquanto metodologia de trabalho, constituída por um Banco de Dados Sobre a Cidade e pela formação de Núcleos Museológicos Temáticos. O museu de cidade, ao seu ver, desempenha como funções básicas a educativa, a científica e a social. (p. 298-299)

⁷⁸ América, África e Mediterrâneo e Médio-Oriente.

Os Núcleos Museológicos Temáticos elencados são: “*Arqueologia Regional: os vestígios do passado*”, “*Rio Paranapanema: a alma da cidade*”, “*Tradição e Progresso: o café e a evolução da cidade*” e “*Famílias: as pessoas de Piraju*”. Não nos prenderemos também ao seu detalhamento.

O **Modelo 3**, por fim, baseia-se no conceito museológico de recuperação do passado, ou seja, de uma parcela da trajetória da Museologia paulista. Tem como base metodológica a constituição de parcerias pelo Projeto Paranapanema. Busca o “*resgate cultural para os vestígios abandonados nos museus do interior*” (p. 332)

Como base para sua proposta a autora recupera a trajetória dos museus do estado de São Paulo, assinalando a proliferação, a partir da década de 50 dos museus histórico-pedagógicos. A influência destes na Museologia paulista traduziu-se numa constante perseguição ao Brasil como projeção de São Paulo e no abandono sistemático da memória pré-colonial. (p. 338)

Uma experiência-piloto com este modelo estava, na ocasião, sendo executada por Selma Ires Chiari e resultou em sua dissertação de mestrado⁷⁹, mais propriamente ligada à análise dos vestígios. O equacionamento da questão de comunicação museológica resultaria de processos museológicos metodologicamente semelhantes ao modelo 2 nas outras cidades. (p. 343)

Os modelos propostos são denominados **modelo instituição** (1), **modelo conceito** (2) e **modelo estratégia** (3).

A conclusão questiona: “*Existe um futuro para o nosso passado?*” Daí emergem: “*a urgência das universidades repensarem*

⁷⁹ CHIARI, Selma Ires. **O perfil museo-arqueológico do Projeto Paranapanema**. São Paulo: MAE/USP, 1999. (Dissertação de mestrado).

sua lógica estrutural e incorporarem, de fato, as instituições museológicas”; (p. 349) a necessidade da legislação patrimonial referente à pesquisa arqueológica referir-se também a compromissos com sua comunicação museológica e o mesmo rigor na definição dos profissionais capacitados para tal (p. 349); e a necessidade do “*planejamento institucional processual, da implantação de critérios para o gerenciamento da informação e da implementação de um programa de comunicação museológica*”. (p. 350)

Há um otimismo quanto às experiências que começam a contextualizar objetos ou musealizar *in loco*, entre outras. Por outro lado, há a reafirmação da necessidade de **tempos longos** para a consolidação dos processos de musealização. (p. 352)

RESENHA 4:

BARBUY, Heloisa. **A exposição universal de 1889 em Paris**: visão e representação na sociedade industrial. São Paulo: Edições Loyola, 1999. (Série Teses)

Este trabalho corresponde à dissertação de mestrado de Heloisa Barbuy pela área de História Social da Universidade de São Paulo. Seu orientador, Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses, credita a originalidade do trabalho às questões postas à documentação (inérita ou não), relativas à visualidade como componente da sociedade burguesa europeia do século XIX em meio à sua missão civilizadora. (p. 9) E esclarece que, por esta opção pelo problema da visualidade, suas fontes são também em parte visuais, além das já tradicionais. (p. 10)

Na introdução, a própria autora define o seu problema como sendo do campo da **História** e especialmente do estudo das representações: “(...) *este trabalho não consiste, propriamente, num estudo no campo da história das mentalidades, embora esta esteja subjacente. Voltamo-nos, mais particularmente, para um vetor das representações sociais, o da visualidade (...). Trata-se, assim, de um estudo no campo da história da visualidade*”. (p. 17)

Sua compreensão sobre as exposições percebe-as enquanto “*modelos de mundo materialmente construídos e visualmente apreensíveis. Trata-se de um veículo para instruir (ou industrializar) as massas sobre os novos padrões da sociedade industrial (um dever-ser de ordem social). Há, portanto, um princípio educativo-doutrinário subjacente a toda a empreitada das exposições*”. (p. 17)

Sobre a opção pela análise do caráter visual da exposição, a autora explica:

“Este aspecto, por si só, abrangeria, do mesmo modo, toda a Exposição, se fôssemos analisá-la no que poderíamos denominar sua ‘museografia’. Sendo essa nossa intenção inicial, logo nos deparamos com uma escolha: ou bem trabalharíamos apenas um aspecto determinado da Exposição, ou bem a trataríamos como uma unidade e buscaríamos seu sentido geral.

A primeira opção nos conduziria à escolha de algum setor ou pavilhão da Exposição, caminho trilhado, com importantes resultados, por muitos pesquisadores”. (p. 18)

“Entretanto, entendemos que nossa contribuição seria mais interessante se abordássemos a exposição como um conjunto. Essa idéia nasceu da constatação empírica, a partir das fontes documentais, de que a visão panorâmica é algo que o homem da sociedade industrial persegue e que a própria Exposição é uma tentativa de ver o mundo em seu todo, condensado num espaço fechado e apreensível visualmente”. (p. 19)

Desses trechos extrai-se: 1º) que o conceito de museografia utilizado é aquele que entendemos como sendo expografia; 2º) que ela opta por não estudar um aspecto que seria museológico da exposição, a expografia, então é mesmo um abandono consciente da Museologia para a realização de estudo histórico. A realização de um estudo voltado para a expografia era sua intenção inicial, mas foi repensada em um segundo momento.

Trata-se, portanto, de uma obra de História e não de Museologia. O próprio subtítulo, **Visão e representação na**

sociedade industrial, mostra este interesse em desvendar as mentalidades envolvidas na Exposição Universal. A convergência para os interesses da Museologia encontra-se apenas no que diz respeito a aspectos da visualidade envolvida em processos museológicos e que é objeto de análise neste trabalho, mas sob uma perspectiva de historiador. Inegavelmente, há momentos em que o olhar da pesquisadora se detém sobre o partido expográfico adotado na Exposição, mas sempre na perspectiva do estudo das representações, preocupação eminentemente de cunho histórico.

Esclarecemos aqui que esta crítica não nega em nenhum momento os méritos do trabalho de Heloisa Barbuy como trabalho histórico. Apenas, em nossa busca do entendimento do pensamento museológico de alguns autores da Museologia brasileira, entendemos ser a sua produção acadêmica no âmbito de mestrado e doutorado o *locus* adequado para a perscrutação da construção e sistematização do conhecimento em Museologia. Vemos, porém, que em alguns casos isto não se confirma devido à opção dos profissionais pelo direcionamento dos estudos para outra área, ainda que afim. Relativamente a esta autora, o exame de alguns outros textos avulsos é mais revelador, para o aspecto museológico, que o da dissertação. No capítulo 3, a análise que faremos estará baseada em conceitos extraídos, especialmente, desses textos.

A Parte I de “*A exposição universal de 1889 em Paris: visão e representação na sociedade industrial*” refere-se à explanação das fontes e bibliografia, bem como das questões que o norteiam.

As questões tratadas são, essencialmente, problemáticas postas pela História. O Mestrado em História Social levou a este caminho. Seus enfoques na pesquisa são:

“Uma vez que nosso corpus documental é formado, basicamente, por imagens impressas e difundidas em jornais, periódicos, livros e cartazes por ocasião da Exposição Universal de 1889, duas questões se colocam logo de início. A primeira diz respeito ao grau de controle ou influência que poderia ter havido por parte dos organizadores da Exposição na elaboração e difusão da iconografia a ela relativa; a segunda refere-se à tipologia técnica dessa iconografia: perguntávamo-nos por que, num período em que tanto se glorifica a invenção da fotografia (ainda recente de poucas décadas), há uma gritante predominância de gravuras nas imagens da Exposição, difundidas em todos os veículos impressos”. (p. 28)

Tendo em vista estas questões, a autora analisa diversos aspectos da Exposição, entre eles, o controle da imprensa e da divulgação de imagens; e a produção mesma dessas imagens com vistas à divulgação na imprensa. (p. 31-33) Interessa-a ainda a relação gravura x fotografia e a este respeito, perscruta o sentido da predominância numérica de gravuras sobre fotografia. Lembrando que, à época, destacavam-se os esforços para a comprovação do caráter científico desta e a moda das fotografias panorâmicas. (p. 34) Ao seu ver, porém, havia ainda limitações técnicas quanto à impressão de fotografias em publicações de grandes tiragens, além de questões de mercado que também diziam respeito à gravura na discussão sobre o caráter artístico ou não (p. 35) e aos interesses econômicos envolvidos na substituição de uma técnica já estabelecida. (p. 36)

No que diz respeito às problemáticas gerais das exposições universais, H. B. apresenta um vasto estudo bibliográfico que resulta na delimitação de fases destas exposições, a primeira delas correspondendo ao período de 1851 a 1915. A I Guerra Mundial estaria vinculada, pois, a um momento de ruptura e, inclusive a uma

“diminuição de poder de difusão das exposições”. (p. 38) Seria uma quebra na tradição de exposições voltadas para a divulgação industrial e comercial e de objetivos universais, aparecendo uma tendência à especialização – a partir de 1930 – e à humanização das mesmas. (p. 38-39) A passagem do industrial ao cultural seria a mais marcante diferença das exposições do século passado para as atuais, (p. 40-41) ainda que aquelas não pretendessem apenas a venda de produtos, mas da *“idéia da sociedade industrial, (...) um gênero de vida, uma construção política e ideológica, e visões de uma sociedade futura idealizada”*. (p. 40)

A autora não se furta à observação de que estas exposições são muito mais marcadas pelas permanências que pelas transformações. (p. 39) *“Objetivos muito mais amplos do que apenas os comerciais, e totalmente implicados no complexo social, cultural e mental de sua época, sempre foram o motor das exposições universais”*. (p. 41)

Discutindo o problema das classificações, há a identificação, no projeto de Le Play para a exposição de 1867, de um projeto museográfico, no seu entender, *“uma organização visual com a concepção intelectual e ideológica da exposição, baseada em um tipo de classificação que pretende catalogar todas as atividades humanas”*. (p. 42) Seria proposta ainda de Le Play a substituição dessas exposições por museus permanentes.

Os conceitos de museografia e de Museologia da autora são então apresentados à p. 43, quando se refere à **museografia** como *“a idéia de uma organização espacial e visual correspondente a uma dada concepção intelectual e ideológica (**museologia**)”*. (p. 43) [grifo nosso] Desta forma, trata por museografia não o conspecto da

aplicação da Museologia, mas o que denominaríamos expografia, como mencionado anteriormente.

Em seu estudo bibliográfico há ainda a revisão das diversas interpretações analíticas que a precederam com diferentes enfoques e/ou objetivos de pesquisa. Uma das interpretações mencionadas refere-se à maneira como essas exposições criam estereótipos para as nações e, assim, definem papéis a serem representados por cada uma delas no chamado “*concerto das nações*”. (p. 44)

A Parte II do trabalho é a análise específica da Exposição de 1889, contemplando especialmente o aspecto da visualidade.

Uma questão que aparece é a do público de massa, já que essa exposição é a primeira ocasião para “*a experiência das multidões urbanas e a correlata experiência do anonimato*”. (em nota à p. 49)

Se a existência de uma mensagem a ser transmitida ao público está clara, as questões colocadas a seguir são: quanto às formas de representação; quanto à escolha da linguagem expositiva para essa comunicação; quanto às formas de construção desta exposição. É uma incipiente aproximação com universo dos problemas de cunho museológico.

“As exposições universais são manifestações especialmente ricas da ‘sociedade do espetáculo’, pois funcionam como uma espécie de amálgama de vários outros espetáculos concebidos para a apreensão visual, mistos de museus, teatros, atrações populares e vitrines comerciais. Trata-se de um complexo de elementos de construção de uma realidade forjada (representação), a ser apreendida, visualmente, por um observador que obedece à

disciplina própria do espetáculo, tendo de seguir regras determinadas de comportamento para poder participar do que lhe é apresentado.

A importância do sentido visual na sociedade burguesa está, assim, na base das exposições como forma concebida para a veiculação de conceitos e valores". (p. 50)

Logo, porém, a análise recai sobre aspectos das relações entre progresso, república, burguesia, visualidade, modernidade, indústria, urbanização, mecanização, racionalismo, novas concepções de tempo, etc. Este raciocínio leva ao entendimento de que o fim da idéia de continuidade gerado pela ascensão burguesa provocou uma tendência nostálgica que dominou o séc. XIX, desembocando, entre outros, no romantismo e na proliferação dos museus. Idéias estas defendidas por Donald Lowe. (p. 51)

Uma característica que a autora identifica como inovadora na exposição de 1889 seria o fato das retrospectivas, já existentes anteriormente, terem adquirido uma perspectiva panorâmica do tempo, visto agora como processo linear e evolutivo. (p. 52)

À pág. 53 há uma breve circunstância de análise de elementos da expografia e de seu significado, especificamente no que se refere à primeira parte da Exposição Retrospectiva do Trabalho. Há também, a seguir, um exame do significado dos temas apresentados, como por exemplo, o passado em contraponto à evolução da sociedade moderna. (p. 54)

A exposição como elemento para a instrução e para o lazer é referida no tocante à proposta de, em 1889, ensinar divertindo, até como oposição à Exposição de 1878, considerada excessivamente séria. (p. 54) Duas questões relacionam-se com esta intenção: uma

seria o tênue limite entre recreação e instrução, outra o confronto entre o que se quer comunicar e o que o público apreende. (p. 54-55)

Um aspecto ainda investigado refere-se às formas de representação do mundo criadas pela Exposição: “(...) *mais do que apenas a fotografia, é a representação material / visual / realística que caracteriza a forma básica de comunicação daquela sociedade*”. (p. 56)

Citando Roland Schaer, segundo o qual o séc. XIX é a “*idade do ouro dos museus*” e as relações traçadas à época entre instrução e desenvolvimento, H. B. refere-se ao estabelecimento dos diversos canais para essa instrução, quais sejam: as escolas, museus e monumentos, entre outros: “*A exposição-instrução está na ordem do dia, inclusive como instrumento escolar*”, para o que são organizadas vitrines de coleções chamadas “*museus das lições de coisas*”. (p. 58)

É uma época em que o termo ‘museu’ serve não somente para designar coleções de objetos, mas também publicações ilustradas com os mesmos fins pedagógicos. Há uma relação intrínseca entre exposição e instrução pelo aspecto da “*lição de coisas*”. (p. 59)

Intencionando revelar a experiência visual da Exposição de 1889, Barbuy passa à explanação a respeito da expografia adotada: características mais comuns, formas de expor, produtos e fabricantes com maior destaque, etc. (p. 61-67) Examina ainda os objetivos dos pavilhões nacionais em suas representações: difusão de uma imagem nacional de cultura, divulgação de seus produtos para exportação, etc. (p. 68) Uma outra categoria em exibição é a chamada “*economia social*”, referente aos meios de organização dos trabalhadores com vistas à melhoria de suas condições e controle dos conflitos. (p. 69)

Elemento de grande destaque na exposição, por isso mesmo, a eletricidade merece acurado exame nessa obra em relação ao seu uso e às impressões geradas nos espectadores pelos espetáculos noturnos concomitantes à Exposição. É a primeira Exposição Universal que pode ser também visitada à noite. (p. 72) Novamente o trabalho parte para uma discussão que podemos identificar mais com a história das mentalidades e das representações que com a Museologia, ao analisar o sentido das imagens – pinturas e gravuras diversas – criadas para registro e divulgação destes espetáculos noturnos, especialmente o denominado “*abrasamento da Torre Eiffell*”. Isto não é minimizado sequer pela breve menção do citado efeito luminoso como recurso museográfico. (p. 82)

Esta preocupação com a construção de imagens remete não apenas às imagens visuais elaboradas para divulgação da exposição, mas também às “*imagens verbais*”, descrições pormenorizadas e deslumbradas do espetáculo que utilizam abundantemente as metáforas e os adjetivos para marcar seu caráter mágico e recriar, por intermédio do texto, as imagens que pretendiam disseminar a seu respeito. (p. 86-89)

Um outro elemento é inevitavelmente abordado: trata-se dos panoramas, fundamentais para a compreensão da visualidade do século XIX. Barbuy define os panoramas como “*instalações que associam pintura, arquitetura e, em muitos casos, cenografia*”. (p. 93) Seu “*princípio básico é o confinamento do observador para que ele não tenha ao alcance da vista nenhum outro elemento, apenas o próprio panorama*”. (p. 94) Os panoramas eram apenas um dos vários modelos de espetáculos ilusionistas difundidos na época para uso individual ou coletivo, (p. 95) sendo outro larga utilização o diorama. (p. 96)

Sua definição de **cenografia** está expressa em nota à pág. 93: “(...) *introdução de elementos tridimensionais que, formando um cenário em primeiro plano – como que um corpo avançado do panorama propriamente dito (e que o observador pode tocar) – contribuem para o efeito de ilusão de óptica*”. (p. 93)

A autora passa então ao exame de uma vasta gama de imagens panorâmicas de Paris e da Exposição Universal de 1889. A visão panorâmica é também analisada enquanto objetivo das visitas à Torre Eiffel ou ao Trocadéro, segundo ela, manifestações de uma mesma operação cultural, a busca da visão global, a construção de imagens-síntese, (p. 113) que não eram, senão, os objetivos da própria existência das exposições universais.

Uma questão que é considerada fundamental no trabalho diz respeito ao significado das representações como ilusão. Em sua análise, as simulações teriam objetivo didático, instrutivo. (p. 122) E mais: abalizada por Umberto Eco em sua interpretação sobre a questão da réplica nos museus americanos, quando este afirma que os EUA são obcecados pelo realismo, ela remete raciocínio similar para o séc. XIX, crendo ser essa necessidade de realismo igualmente característica daquela época e evidência das exposições universais de então. (122-123) Para demonstrar tal afirmação os exemplos são diversos e ela foca o olhar, especialmente, sobre os casos das representações da rua do Cairo e dos ciganos de Granada. (128-130)

Concluindo, afirma a autora: “*a Exposição produzia um inexistente visível, que, mais do que representação de realidades, ou ilusões no sentido de inverdades, significava projetar, provar e experimentar diferentes possibilidades de mundo, a partir da dominação da matéria e do controle tecnológico da natureza.*”

Nossa idéia é, de fato, que o estudo do problema da visibilidade na Exposição de 1889 significa o estudo de uma espécie de operação cultural, que se dá no processo de estabelecimento da sociedade industrial e de sua visão do mundo como uma realidade não só em transformação como a transformar". (p. 131)

Destacamos ainda que o trabalho analisa uma vasta massa bibliográfica e documental. Sem desmerecer esta característica, entretanto, cabe-nos avaliar que em meio à bibliografia examinada, não há um diálogo com a produção já existente no âmbito da Museologia.

É importante ressaltar mais uma vez que a crítica feita a este trabalho não o desmerece, mas revela como seria relevante para a construção do pensamento em Museologia que os seus profissionais mais destacados realizassem, em seus trabalhos acadêmicos, a sistematização e divulgação de suas idéias no âmbito desta disciplina.

RESENHA 5:

SANTOS, Maria Célia T. Moura. **Processo museológico e educação:** construindo um museu didático-comunitário. Lisboa: ULHT, 1996. (Cadernos de Sociomuseologia, 7).

Esta publicação corresponde à tese de doutorado de Ma. Célia Santos, realizado na área de Educação da Universidade Federal da Bahia. Seu trabalho consistiu na proposição e implantação de um processo museológico que originou o Museu Didático-Comunitário de Itapuã, ligado ao Colégio Estadual Governador Lomanto Júnior, daquele bairro.

O capítulo 1 corresponde à introdução, onde a autora inicia sua argumentação com base na revisão bibliográfica sobre a política cultural e preservacionista brasileira e na sua caracterização como tendo abandonado *“toda a produção cultural de âmbito antropológico e social e a participação efetiva das comunidades na tentativa conjunta de preservar todos os signos culturais”*. (p. 13)

Interessada na relação entre a preservação patrimonial e o processo educacional, a autora volta seu olhar também para as condições de participação comunitária nas instituições educativas e percebe que os caminhos oferecidos para esta participação têm por vezes o objetivo de controle. (p. 15)

As reflexões assim embasadas propiciaram a conclusão pela idéia de que *“a relação entre museu e educação é intrínseca, uma vez que a instituição museu não tem como fim último apenas o armazenamento e a conservação, mas, sobretudo, o entendimento e uso do acervo preservado pela sociedade para que, através da*

memória preservada, seja entendida e modificada a realidade do presente". (p. 17)

O **compromisso social** da autora é revelado em sua preocupação em evitar o uso da "*comunidade como cobaia para simples coleta de informação e para a pesquisa que se esgota em si mesma*", conseqüência possível do mau emprego das pesquisas de cunho participativo. (p. 18)

Os objetivos da pesquisa foram assim definidos em suas linhas gerais:

- Integração universidade/comunidade (Graduação em Museologia e Doutorado em Educação da Universidade Federal da Bahia);

- Reavaliação dos conteúdos escolares a partir do confronto com acervo cultural da comunidade escolar do Colégio Estadual Governador Lomanto Júnior e dos moradores do bairro de Itapuã;

- Incorporação dos bens culturais e da memória social ao cotidiano escolar e pedagógico;

- Oportunização para a aplicação museológica em novas bases aos estudantes de Museologia;

- Implantação de um museu didático-comunitário no referido colégio, como ação conjunta da comunidade escolar e de uma equipe interdisciplinar executora do projeto formada, entre outros, por professores e estagiários do Curso de Museologia da UFBA.

No capítulo seguinte, a autora examina a política oficial para a cultura e os museus no Brasil, a partir de uma abordagem que tem em vista o contexto político e ideológico que originou as iniciativas e norteou as decisões.

Sua bibliografia referencial vai desde Alfredo Bosi a José Américo Pessanha, passando por Guilherme Pereira das Neves, Maria Clementina Pereira Cunha, Marilena Chauí, Ulpiano Bezerra de Meneses, Octávio Ianni, Regina Clara Simões Lopes, Renato Ortiz, Carlos Guilherme Mota, Helena Boemy, Gabriel Cohn, Lourdes Rego Novaes, Mário Chagas, Maria Cecília Londres Fonseca, Regina Abreu, Lygia Martins Costa, entre outros. As contribuições desta vasta gama de autores para sua argumentação recaem em temas que vão das questões de cultura nacional a discussões sobre memória, patrimônio, identidade, ideologia e problemáticas mais específicas da trajetória dos museus brasileiros. É interessante perceber que, inserindo sua discussão sobre cultura brasileira e museus num contexto teórico mais amplo, ela não se furta ao diálogo com seus pares no âmbito da Museologia e aí se encontram muitos deles presentes na revisão bibliográfica, em meio aos referenciais teóricos já tradicionais desses temas.

O objetivo do 2º capítulo é, para ela, não a apresentação linear da cultura brasileira como um “*passado acumulado*”, mas a comprovação de que o Estado, mesmo com um discurso de espaço neutro e democrático da cultura, impôs uma ideologia às vezes reproduzida, em outros momentos contestada. (p. 55)

A partir daí sua análise foca o papel dos museus na construção da identidade nacional, desde a importação dos modelos institucionais europeus do séc. XIX e início deste à influência dos

grandes museus de caráter nacional do Rio de Janeiro na criação dos museus estaduais e municipais brasileiros e à atuação do então SPHAN na proteção e portanto, definição, do que era o patrimônio brasileiro. Afirmando que os museus estão incluídos no processo de controle governamental, Ma. Célia Santos passa em revista a incipiente política museológica dos anos 70, com a proposição do Sistema Nacional de Museus, (p. 66-67) e a posterior atuação de Aloísio Magalhães no IPHAN. Nesta, dois elementos de imprescindível menção: a criação do Centro Nacional de Referência Cultural e a retomada parcial por ele da concepção de patrimônio de Mário de Andrade. (p. 68)

Registro relevante é relativo à multiplicação de museus no Brasil entre 1964 e 1980, ao seu ver, respeitando mais o modelo de Museologia de Gustavo Barroso de “*culto à Nação e à Identidade Nacional*”. (p. 68-69) Em contraponto a esta proposta, a autora discute a existência de várias identidades (p. 73-84). Questiona também as expressões “*perda da identidade*”, por entendê-la como máscara para a mudança sócio-cultural e “resgate”, por ser inatingível no que se refere à identidade, construída e reconstruída cotidianamente mas impossível de ser localizada num determinado ponto do passado e arrastada para o momento atual. (p. 83)

O 3º capítulo aborda a construção do conhecimento em Museologia, ocorrida especialmente no âmbito do ICOFOM, mas de forma ainda assistemática. (p. 85-86)

Repassando os momentos fundamentais dessa construção do conhecimento, refere-se àquele no qual o museu era o cerne da problemática museológica e o ICOM definiu a Museologia como estudo dessa instituição. Para ela, a insatisfação de parte dos

profissionais de museus – muitos deles das áreas da Filosofia, Antropologia e Sociologia e ingressos posteriormente no universo dos museus – em desempenhar atividades ensimesmadas, aliou-se à tendência da década de 70 de busca de conhecimentos que potencializassem a ação social. (p. 87) Nesta conjunção, acrescida da historicização da ciência e das contribuições da Antropologia e do materialismo histórico, que introduzem noções como a diversidade e o dissenso, estariam as origens de práticas científicas renovadas, tendência que se fez sentir inclusive na construção de um novo fazer museológico. (p. 89)

Como chaves desta transformação, a autora identifica a IX Conferência Geral do ICOM, de 1971 (Paris - Grenoble) e a Mesa-Redonda de Santiago do Chile, de 1972, que destaca a ação museal no campo social e leva a Museologia a ser pensada como **área das ciências sociais**.

Levantando os temas discutidos pelo ICOFOM entre 1980-1991 a autora identifica duas linhas centrais: a definição do objeto de estudo da Museologia e o debate sobre sua inserção no mundo contemporâneo. (p. 90) Estas foram seguidas pela discussão em torno do seu caráter científico⁸⁰ encabeçada por Sofka, Stránský e Gregórova, os dois últimos, difusores da definição de Museologia como estudo da relação específica do homem com a realidade. (p. 91) Note-se que a Museologia é tratada sempre como **ciência**.

Referenciada pelo materialismo histórico, a autora remete os conceitos a esta interpretação. Assim, a realidade é “*produto da*

⁸⁰ Debate traduzido para o português em **Cadernos Museológicos**, 3. Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura da Presidência da República/ Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, 1990.

dialética, do jogo existente entre a materialidade do mundo e o sistema de significação utilizado para organizá-lo". (p. 91)

A partir daí, Santos passa a discutir questões como as categorias de informação e de significados relativos aos objetos.

Fechando esta parte da discussão, estabelece a necessidade de construção de uma metodologia para a Museologia, dentro do processo de construção da própria **ciência** museológica. (p. 101) Neste sentido, direciona seu olhar para as práticas museológicas tradicionais e seus vícios e a necessidade de uma tomada de posição contrária a este fazer museológico a-crítico, autoritário e descompromissado. Posição esta, transformadora e estabelecida sobre a atuação do sujeito, elemento portador de "*uma visão da realidade socialmente construída*", (p. 109) experimentada a partir dos anos 70. Tal atuação, denominada como "Nova Museologia", seria realizada muitas vezes isoladamente e em contextos muito diversos. (p. 109)

São rememorados aqui os princípios dos ecomuseus e os pontos firmados na Declaração de Quebec. Porém, em resposta à questão sobre existência ou não de uma Nova Museologia, afirma mais adiante: "*(...) a Museologia é uma ciência em processo e, como tal, em permanente construção. Não nos parece pertinente, portanto, considerar a existência de uma Nova Museologia, sob pena de esvaziá-la, de retirar do seu contexto toda a produção que a antecedeu, desprezando essa produção com um sentido pejorativo de velho, obsoleto, inútil, quando esta deve ser considerada a base, o apoio necessário que nos fundamenta para novas investidas*". (p. 277)

Refletindo sobre sua atuação profissional, a autora identifica as seguintes características dos projetos desenvolvidos junto

ao Curso de Museologia da UFBA, a partir da consideração do homem enquanto produto e produtor da cultura: concepção de cultura como produto social, criado em processo; a memória coletiva como fomentadora da compreensão e transformação da realidade; o incentivo à apropriação e reapropriação do patrimônio e do entendimento das identidades como plurais e dinâmicas; o uso da memória preservada para a formação do cidadão; a realização de ações museológicas geradas a partir da prática social, não das coleções; a adoção, nesta prática, de uma noção integrada da relação entre o homem e a natureza; uma tomada de posição com vistas à realização do compromisso social da Museologia com a transformação e o desenvolvimento social; a formação de sujeitos capazes de ver a realidade, expressá-la, expressar-se e transformar a realidade. (p. 113-114)

O capítulo a seguir, 4^o, refere-se à opção metodológica da pesquisa, definida no âmbito da pesquisa-ação. (p. 115) Sua proposta visaria à criação de um museu didático-comunitário no bairro de Itapuã (Salvador-BA), abordando-o enquanto forma, lugar da ação de forças sociais e imagem: *“O objeto do museu será o que é o bairro e a sua relação com o contexto da Cidade do Salvador, enquanto fenômeno que a análise científica está recuperando e interpretando”*. (p. 119) É, portanto, uma proposta fundamentalmente inovadora no que diz respeito à parcela do patrimônio que seleciona e valoriza para a preservação, rompendo com a primazia das coleções e privilegiando o patrimônio construído no processo da dinâmica social. Além deste, outros fatores contribuem para o cunho inovador da proposta: o caráter local, a definição precisa de um espaço de atuação e de uma comunidade a ele diretamente vinculada, o que garante as condições para uma ação direcionada para uma realidade concreta, seus

problemas e as possíveis soluções dentro do espectro de possíveis contribuições da Museologia.

O acervo é, portanto, não restrito a uma coleção de objetos materiais exóticos ou de valor estético, mas formado por duas categorias assim denominadas: **acervo institucional**, formado por peças ligadas ao cotidiano e ao trabalho e incluindo material arquivístico, iconográfico e depoimentos; e o **acervo operacional**, constituído por todo o entorno urbano socialmente apropriado. (p. 119) As ações são norteadas por referenciais que têm como cerne a construção de uma nova prática social. (p. 121)

A partir daí a autora relata as etapas iniciais de implantação do projeto, que objetivaram a sensibilização dos participantes potenciais no Colégio Estadual Governador Lomanto Júnior, a saber: professores, alunos e funcionários.

O confronto entre a proposta inicial com os caminhos percorridos, buscando devassar os processos de ação e reflexão é o cerne do 5º capítulo. A trajetória de construção do processo museológico é exposta em termos, inicialmente, das etapas de mobilização do colégio e do Curso de Museologia, da conquista do espaço e das iniciativas com vistas à obtenção dos apoios financeiro e institucional. As diversas atividades são, invariavelmente, alvo de minuciosa avaliação, a seu término. Caracteriza-se, portanto, uma Museologia como processo, construção e reconstrução cotidiana, ação continuada, preocupada ainda com a formação e atualização dos profissionais e sujeitos nela envolvidos.

A execução da proposta documental e sua disponibilização para a comunidade escolar inauguraram a devolução

do patrimônio identificado e em processo de musealização. Ao final do ano de 1993 foi realizada ampla avaliação das ações já realizadas e o planejamento das metas para o ano seguinte. O crescimento da área física do museu no colégio corresponde à ampliação do espaço para a proposta junto ao currículo escolar. Nesse ano foram incluídas noções de Museologia na programação de todas as turmas da então 5ª série do 1º grau. Um seminário para o corpo docente do colégio estabeleceu ainda outros canais para a integração destes à ação museológica em curso. A proposta consistia na integração dos conteúdos escolares com os temas “A História do Colégio Lomanto Júnior” e “O Bairro de Itapuã” e na subsequente musealização do conhecimento produzido em sala de aula. (p. 182) É interessante frisar que entre outros aspectos, a ação do museu no colégio e as discussões geradas a partir delas, estavam proporcionando uma reflexão sobre os modelos de museu e de escola existentes. (p 184)

Sobre o Núcleo Básico do Museu, a autora explicita que sua formação foi gradativamente acompanhando as ações, tendo se iniciado com a própria e dois estagiários do curso de Museologia e passado, posteriormente, a incorporar sete estagiários, uma outra professora do Curso de Museologia e uma pedagoga do Instituto Anísio Teixeira. (p. 195) Essa formação flutuou ao sabor do surgimento de necessidades materiais mais prementes por parte dos voluntários, já que o museu não possuía verbas para contratações. A institucionalização do museu, meta prevista para 1994, fundamentou-se na elaboração de estatuto adequado à estrutura da Secretaria de Educação e à organização do Colégio Estadual Governador Lomanto Júnior. Este documento foi aprovado em dezembro de 1994. Ao final do ano, foram mais uma vez analisadas as ações realizadas e previstas as metas para 1995.

Destinado à análise do processo museológico implementado, o capítulo final pretende retirar da reflexão sobre esta experiência subsídios para sua própria continuidade e parâmetros extrapoláveis para outros museus, além de contribuições para a construção do conhecimento em Museologia. Os aspectos que a própria autora destaca na análise de sua experiência são, entre outros:

- Processo museológico originado de uma proposta a se construir em interação com os demais sujeitos envolvidos e não como receita pronta e acabada; (p. 271)

- Processo museológico antecedendo a existência objetiva da instituição. Seu suporte é a **pesquisa**, não a coleção ou instituição; sua base é a prática social; (p. 271)

- Abordagem de cultura integrada aos outros aspectos do cotidiano. Busca de **qualificação** da cultura por meio de **ações de pesquisa, preservação e comunicação**. Objetivo de **culturalizar** a realidade do bairro e da escola. (p. 271-272) *“Neste fazer museológico pesquisa e comunicação não se dissociaram, se integraram, construindo conhecimento, com base no diálogo, em contextos interativos”*. (p. 272)

Sobre a exposição, esclarece que nessa ação museológica ela *“(...) é, ao mesmo tempo, produto de um trabalho interativo, rico, prenhe de vitalidade, de afetividade, de criatividade, e de reflexão, que deu origem ao conhecimento que está sendo exposto, ação dialógica, de reflexão, estabelecida no processo de montagem e ponto de partida para outra ação comunicativa”*. (p. 275)

A publicação apresenta uma releitura do conceito de **fato museal** como “*a qualificação da cultura em um processo interativo de ações de pesquisa, preservação e comunicação, objetivando a construção de uma nova prática social*”. (p. 276)

Como produto da reflexão sobre este processo, a autora discute aspectos da formação em Museologia, muitas vezes centrada ainda na coleção, e apresenta uma nova proposta de perfil para o profissional da área. (p. 293) (Vide quadro 5)

Em sua breve consideração final, a autora reafirma que a sua preocupação em todo o processo foi a realização de seu compromisso social através da Museologia e da Educação e o objetivo de fazer-se sujeito da História. Por tudo que já havia sido exposto antes e pela clareza das opções que foram sendo feitas na escolha da metodologia e na implantação da proposta do Museu Didático-Comunitário de Itapuã, não haveria dúvidas a este respeito.

PERFIL DO PROFISSIONAL MUSEÓLOGO
A CONCEPÇÃO:

TEORIA MUSEOLÓGICA = RESULTADO DA RELAÇÃO
TEORIA- PRÁTICA ⇔ PROCESSO HISTÓRICO



BASE PARA TODO O FAZER MUSEOLÓGICO



O PROFISSIONAL QUE PRODUZ CONHECIMENTO A
PARTIR DA REFLEXÃO SOBRE A AÇÃO

A PRÁTICA REFLETIDA-TEORIZADA.
PROFISSIONAL CAPAZ DE

- DOMINAR A TEORIA MUSEOLÓGICA
- APLICAR CONSCIENTEMENTE A TEORIA MUSEOLÓGICA
- ENRIQUECER A PRÁTICA E A TEORIA MUSEOLÓGICA
- ENRIQUECER E SER ENRIQUECIDO POR OUTRAS ÁREAS DO CONHECIMENTO
- MUSEALIZAR QUALQUER FAZER CULTURAL
- INTERAGIR COM OS SUJEITOS SOCIAIS



MUSEOLOGIA EM PROCESSO ⇔ MUSEU EM PROCESSO



CONSTRUÇÃO DE UMA NOVA PRÁTICA SOCIAL

RESENHA 6:

CHAGAS, Mario. **Há uma gota de sangue em cada museu:** a ótica museológica de Mário de Andrade. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1999. (Cadernos de Sociomuseologia, 13)

Esta publicação corresponde à dissertação de mestrado de Mário Chagas. Nela, o autor, ao procurar analisar o pensamento de um intelectual brasileiro não diretamente ligado à problemática museológica, justifica sua escolha na articulação a um interesse mais amplo, de entender como intelectuais de outras áreas, que não a Museologia, pensam e executam ações relacionadas a museus e Museologia. Para tanto, menciona inúmeros outros intelectuais brasileiros que fazem referência a temas museológicos: Paulo Duarte, João Cabral de Melo Neto, Cecília Meireles, Gilberto Freyre, Gustavo Barroso, Lúcio Costa, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Aloísio Magalhães, Roquete-Pinto, Darcy Ribeiro, Berta Ribeiro, E. Sussekind de Mendonça, Carlos Drummond de Andrade, Margarida Souza Neves, José Américo Mota Pessanha, Ulpiano Bezerra de Menezes, Rui Mourão, entre outros. (p. 11-12)

Mário de Andrade, particularmente, o atraiu por ter uma obra pouco estudada sob ponto de vista museológico; por seu interesse nas questões de preservação e uso da herança cultural; por ser o Modernismo, no entender de M. Chagas, matriz de questões culturais atuais; pelo seu paradoxal isolamento, já que o pensamento modernista, mesmo inovador não pode ser considerado vitorioso; e, finalmente, por interesses subjetivos do pesquisador. (p. 12-3)

Em seus objetivos de pesquisa, pretendeu identificar e analisar na obra marioandradiana as aproximações do campo museológico, as possíveis articulações dessas preocupações com o modernismo e a inserção de temas como nacional x popular, tradição x modernismo, preservação x destruição, memória x esquecimento. (p.14)

Em seu trabalho, Chagas utiliza um rico jogo de palavras e uma escrita por vezes poética. Escreve sobre Museologia de forma literária. Não é à toa, portanto, que escolheu este tema para a pesquisa. Sua aproximação com a literatura se faz notar no tema e no estilo.

Introduzindo o 1º Capítulo, há um paralelo entre a poesia e o universo dos museus, presente já desde o título de seu trabalho, que alude ao do 1º livro de M.A. – **Há uma gota de sangue em cada poema** (1917). Neste sentido, Chagas esclarece que a gota de sangue deve ser entendida como gota de humanidade, “*sinal de historicidade, de condicionamento espaço-temporal*”. (p. 19) No seu entender, o museu com sinal de sangue é o museu “*como arena, como espaço de conflito, como campo de tradição e contradição*”, “*distante da idéia de espaço neutro e apolítico de celebração da memória*” (p. 19)

O autor identifica, na “*origem grega e mítica do termo museu*” (p. 20) a resposta para questões atávicas do mundo dos museus: “*(...) vinculados às musas por via materna são ‘lugares da memória’ (Mnemósine é a mãe das musas); mas por via paterna estão vinculados a Zeus, são estruturas e lugares de poder.*

Assim, os museus são a um só tempo: lugares de memória e de poder. Estes dois conceitos estão permanentemente articulados em toda e qualquer instituição museológica.

*É fácil compreender, por esta picada mitológica, que os museus podem ser espaços celebrativos da **memória do poder** ou equipamentos interessados em trabalhar democraticamente com o **poder da memória**".* (p. 20) [grifos nossos] A discussão posta, sobre as origens míticas não é nova. A reflexão sobre o binômio **memória do poder** x **poder da memória**, entretanto, o é; e enriquece a ponderação a respeito de museus celebrativos – **memória do poder** – e museus centrados na possibilidade de desnaturalização, questionamento e crítica⁸¹ diante do patrimônio neles preservado – **poder da memória**. Sobre os chamados museus celebrativos, posiciona-se em favor de uma transformação gradual com vistas à apropriação do **poder da memória**, e todas as suas implicações no que diz respeito ao direito à cidadania e ao desenvolvimento social.

Memória como construção é também uma referência subjacente ao seu texto, já que “remontar ao passado é, de algum modo, reinventar e remontar um passado, uma vez que dele guardamos apenas cacos, vestígios, reminiscências.

A tentativa de justificar (museologicamente) e remontar (museograficamente) o passado pelo passado assemelha-se a um esforço inútil de paralisação do tempo. A tentativa de remontar e justificar o passado pelo futuro assemelha-se a um esforço de fugir do tempo. Resta, portanto, a perspectiva de compreender o passado pelo presente, como algo interferente na vida e interferido por ela. Com frequência os museus oscilam entre as duas posições anteriores". (p. 23) Segundo este raciocínio, o reconhecimento desta multiplicidade de

⁸¹ Para esta discussão utilizamos também as anotações de aula do Curso de Especialização em Museologia referentes ao seminário proferido por M. Chagas dias 03 e 04/07/2000.

construções “*resgata para o campo museológico a dimensão do litígio*”. (p. 24)

Em seu 2º Capítulo, há uma explanação panorâmica da história dos museus brasileiros nos séculos XIX e XX:

A origem dos museus brasileiros como materialização de sonhos no exílio da família real portuguesa, de tentativas de implantar aqui o modelo de civilização européia, (p. 28) e como estas tentativas se repetiram continuamente ao longo da trajetória dessas instituições.

“*Na segunda metade do século XIX intensificou-se a proliferação de atos que intencionavam comemorar e celebrar a memória do poder no Brasil*”. (p. 32) Surgimento, p. ex. de diversos museus militares, cujos acervos iriam, mais tarde, compor o Museu Histórico Nacional, (1922), com a realização do projeto de Gustavo Barroso que prevê a transformação do *sinhal de sangue* destas armas e uniformes, em *sinhal de glória*. (p. 33)

Assim, se nos anos 20 modernistas debatiam-se com a busca de uma identidade nacional, não eram os únicos: essa discussão “*(...) não foi uma invenção dos modernistas; ao contrário, para participar do seu tempo eles precisavam aceitá-la e enfrentá-la apresentando respostas mais ou menos apropriadas*”. (p. 36-7)

O 3º Capítulo é introduzido com a apresentação da problemática de sua pesquisa, basicamente sobre as convergências (ou não) das propostas museológicas marioandradianas com o pensamento modernista; a visão, no âmbito de sua obra, especialmente na parcela referente à preservação do patrimônio cultural, à memória e à Museologia, das questões sobre identidade nacional e cultural popular; sua resposta ao suposto conflito entre museu – lugar de construção de

memória – e a idéia de ruptura; finalmente, suas idéias de coleção e museu. (p. 43)

Seus aportes teóricos vêm especialmente da Sociologia e Filosofia, sendo em parte, contemporâneos de M.A – Antonio Gramsci, Walter Benjamin – e em parte dele próprio: Pedro Demo, Marilena Chaui, Renato Ortiz e Carlos Guilherme Mota. (p. 44) Isto porque pretende embasar seu trabalho de crítica, embora não deixe de estabelecer os parâmetros de seu olhar museológico sobre o tema. Em sua interpretação dos intelectuais como mediadores simbólicos, Chagas estuda Mário de Andrade como mediador simbólico e o museu como instância concreta de mediação. (p. 46)

Como metodologia, utiliza a análise documental e as fontes utilizadas foram: escritos poéticos, contos, romances, ensaios, crônicas, críticas, mas também, correspondência, projetos e anteprojetos, artigos e discursos. Considerou, ainda, a sua biblioteca, as coleções de instrumentos musicais e de obras de arte, e o trabalho no Departamento de Cultura em São Paulo (1934-38). (p. 47)

4º Capítulo, análise sobre o Movimento Modernista:

O Movimento, ao procurar romper com o séc. XIX e sua intenção civilizatória nos moldes europeus, construiu uma outra versão também de inspiração européia, de brasilidade. (p. 52) O autor busca responder agora qual é a idéia de Brasil dos modernistas. Temas recorrentes - paixão pelo Brasil e abasileiramentos. Por outro lado, o modernismo brasileiro seria também cultor de tradições, com uma similaridade forte entre ele e o romantismo, mas com a garantia da liberdade de criação e do direito à pesquisa estética. (p. 55)

Mário Chagas pretende, com essa discussão, esclarecer que a dedicação de M.A. aos temas preservacionistas não o afastavam da esfera modernista. Analisando duas afirmações marioandradianas a respeito do passado, quando este afirma ora que ele é de grande utilidade, ora que dele desconfia, não encontra nelas contradição: *“Ele continua sendo de grande utilidade, de algum modo nos é familiar, mas é preciso aceitar o seu sinal de sangue, é preciso olhar para ele com um certo estranhamento, com um olhar cabreiro, desconfiado, perquiridor.*

Este ponto é importante para os museus: o antigo é útil e necessário, mas é preciso desconfiar do passado”. (p. 56-7) Mais uma vez, vem subjacente ao texto de Chagas, a questão da neutralidade e da memória como construção. Sempre um alerta, uma chamada à crítica e ao *“olhar perquiridor”*.

No 5º Capítulo, o autor alerta para o fato de que a coleção de testemunhos culturais reunida por M.A. é também parte de seu olhar museológico. (p. 59) Acrescenta que seu intuito ao colecionar não era lucro, *status* ou mercado, mas reunir *“histórias e relações corporificadas em obras”*. (p. 60) Daí a importância, em seu estudo, de ter analisado mesmo as coleções de Mário de Andrade, enquanto fontes primárias.

Sobre museus e educação em M.A., o autor identifica uma relação estreita tecida entre as ações de preservação do patrimônio cultural e o **processo de alfabetização**, idéias diferentes das correntes em sua época. (p. 61)

Divergências de pensamento entre Mário de Andrade e Gustavo Barroso: este pensava o museu celebrativo, local para o

"culto à saudade", a "exaltação da pátria" e a celebração dos "vultos gloriosos", enquanto que o outro pretendia-o espaço de estudo e reflexão, a serviço das classes trabalhadoras, instituição catalisadora, âncora de identidade cultural. Em comum, a preocupação com a questão do nacional. (p. 61)

A respeito da coleção pessoal de M. A., suas motivações e primeiras aquisições, Chagas escreve: em 1917, ele publicou o seu primeiro livro e comprou o seu primeiro quadro, obra acadêmica de Torquato Bassi. Entrou ainda em contato com Anita Malfatti, de cuja exposição individual fazia parte O Homem Amarelo, que adquiriria 5 anos mais tarde. Em 1920, compra a Cabeça de Cristo, de Victor Brecheret, que seria, ao seu ver, a *pedra de toque* do processo criativo de Paulicéia Desvairada. (p. 61) Sua coleção não tem fronteiras de erudito ou popular, nacional ou internacional, moderno ou tradicional, urbano ou rural. Para Chagas, "A coleção é uma tese museológica reveladora do pensamento (de M.A.) (...) **Nela estão contidos os germes de futuras propostas**". [grifo nosso] (p. 62) Aqui o autor busca perscrutar o pensamento museológico de Mário de Andrade em sua coleção pessoal. Quanto à presença de objetos representativos do movimento constitucionalista de 1932, o autor entende que significa que "O colecionador não está dormindo, está ligado em seu tempo e aceita contaminar a paz da coleção com o vírus da gota de sangue". (p. 62).

Indo além da coleção real, Chagas procura na ficção marioandradiana a presença do interesse colecionador. Enumera exemplos de como seus personagens lidam com coleções e o que as compõe, como elemento descortinador do pensamento de M.A. sobre diferentes vertentes patrimoniais passíveis de preservação. Os exemplos estão em **Macunaíma**, onde este buscava o Muiraquitã

perdido que acreditava em posse do gigante Piaimã – Chagas interpreta o Muiraquitã como o bem cultural perdido (p. 63) – e o próprio gigante era colecionador de pedras, e onde o herói decide fazer uma coleção de palavras-feias, já que sua terra tinha muitas pedras, portanto, não havia necessidade de colecioná-las (p. 64): também em **O Banquete**, onde dois personagens são também colecionadores: Sarah Light, com coleções de orquídeas e avencas e de discos; e Félix de Cima, mecenas da cidade de Mentira.

Na interpretação do autor, no primeiro exemplo há a oposição entre as coleções de objetos concretos e tangíveis, representados pelas pedras, e de elementos não-materiais, intangíveis, as bocagens. (p. 64) No segundo exemplo, a coleção de orquídeas e avencas introduz a dimensão natural, ao mesmo tempo cultural e humana, e ainda os bens intangíveis, a música. A noção de patrimônio em Mário de Andrade mostra-se assim, ampliada e para além da materialidade dos objetos. Mencionando estes exemplos, Chagas procura compreender a noção de patrimônio de M.A., mas não aproveita a oportunidade para discutir questões como colecionismo x alteridade, entre outras. Atém-se estoicamente ao seu tema central.

Passa a analisar a ação do autor de Macunaíma junto ao Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, criado em 1936, em cujo projeto localiza um certo **museu da palavra** (p. 67), a demonstrar mais uma vez a amplitude da noção de patrimônio em M.A. e a sua obra literária como espelho da reflexão patrimonial. Questiona se não podia estar aí presente a idéia original da coleção de bocagens de Macunaíma. Esta amplidão conceitual de Mário de Andrade em relação ao patrimônio é identificada ainda em sua concepção de um Museu de Reproduções (p. 67), que colocaria em questão a discussão em torno de original e réplica em objetos de

museu. Problema que vinha sendo discutido contemporaneamente a ele por vanguardas intelectuais, como Walter Benjamin. Mário de Andrade não se inibe diante da possibilidade de reprodutividade técnica para objetos museais. (p. 68)

Essa fase tem fim em 1938, com o Estado Novo e a derrota política dos intelectuais ligados ao Departamento de Cultura. M.A. transfere-se para o Rio de Janeiro. (p. 69)

No 6º Capítulo, sobre a ótica museológica de Mário de Andrade, o autor arrola **hipóteses** explicativas da inexistência de estudos museológicos baseados em sua obra: seja porque não tem interesse para a Museologia; porque os museólogos ainda não perceberam essas relações; ou porque perceberam mas ainda não as investigaram ou aprofundaram. Conclui pela última e questiona os motivos. (p. 73-74) Sua reflexão a este respeito se sustenta na análise, basicamente, de 3 documentos, quais sejam:

1. o anteprojeto elaborado em 1936 a pedido de Capanema, para a criação do SPAN; 2. a carta enviada a Rodrigo Melo Franco de Andrade (29/09/1936), abordando assuntos referentes ao Museu Nacional da Quinta da Boa Vista; 3. a carta enviada a Paulo Duarte (set./1937), apoiando a campanha: **Contra o Vandalismo e o Extermínio**, por ele deflagrada no jornal **O Estado de São Paulo**. (p. 75)

Em meio à análise do panorama do cultural e museológico brasileiro nos anos 20/30, percebe, no pensamento de M.A., a existência de um **museu conceitual** cujo exemplo seria o Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas, MG. (p. 76) Reconhecendo-o como museu de escultura, Mário de Andrade

demonstra que concebe aquele espaço como espaço museal e, portanto, coloca-se mais uma vez à frente de seu tempo no que diz respeito às concepções museológicas. Assim, os 3 documentos estudados aqui apresentariam as respostas que M.A. formulou no campo museológico para as questões patrimoniais brasileiras. Ele estaria buscando as frestas dos organismos estatais para materializar suas idéias, mas não obteve êxito. (p. 77)

Chagas entende que o desejo de reconhecer no citado Decreto-lei nº 25/37 a idéia original de Mário de Andrade em seu anteprojeto, dissimula sua derrota política. Coloca-se como favorável à idéia de que esse decreto foi remodelado de forma a adquirir características claramente rodriguenas. (p. 78)

Mário de Andrade propõe, no anteprojeto, a criação de quatro museus para integrar o SPAN: o Museu Nacional da Quinta da Boa Vista e o Museu Histórico Nacional, que já existiam, e o Museu Nacional de Belas ou Galeria Nacional de Belas Artes e o Museu de Artes Aplicadas e Tecnologia Industrial. Sua idéia, entretanto, era muito mais abrangente, como se percebe nas referências frequentes a museus estaduais e municipais, museus populares, de reproduções, etc. (p. 79)

Analisando a fundo os critérios de classificação e o arbítrio utilizados por M.A. para a valorização patrimonial, o autor conclui que ele optava pela valorização do critério histórico em relação ao artístico, e isso em nada é diminuído pela não inclusão do Histórico no nome da SPAN. Após longa análise, conclui justamente o contrário.

No estudo dos mencionados documentos o autor vai encontrado elementos que permitem perscrutar as idéias de Mário de Andrade de forma a afirmar: seu reconhecimento do papel educativo dos museus (p. 81) e sua concepção de museu como local de ação mais que de exposição (p. 82). Na mencionada carta a Paulo Duarte refere-se à necessidade de organização de museus, mas museus vivos e instrumentos de ação educativa. O museu teria como missões também a denúncia, a crítica e a reflexão. *“É a idéia de Fórum de debates que ganharia corpo na década de 70”*. (p. 83) Vê-se aqui como o autor procura, em cada documento, investigar a perspectiva museológica de Mário de Andrade, e ao mesmo tempo, confrontá-la com o contexto museológico brasileiro, de forma que conclui sempre por uma atitude de vanguarda de M.A. e percebe paralelos entre seu pensamento e as idéias que revolucionariam a Museologia somente na década de 70. Algumas idéias, como a de criação de museus municipais, p. ex., foram, em sua análise, retomadas por Waldisa Russio, no X Congresso Nacional de museus, em Ouro Preto (1987). (p. 84) Esse *“projeto de M.A. para os museus municipais passa pela valorização do existente: do mais singelo ao mais sofisticado, do popular ao erudito, da cópia ao original, do testemunho natural ao cultural, sem a preocupação de coleções fechadas. A narrativa museológica, nesse caso, deveria surgir do diálogo com a população interessada na constituição do museu”*. (p. 85)

Entre outras características, esses museus se constituiriam a partir das doações de municípios e das indústrias locais. E teriam ainda outras características que tornariam sua proposta museológica revolucionária para a época: *“Admitir que ‘um caipira’ pudesse participar da vida do museu construindo ele próprio uma casa de taipa, que seria inserida no circuito da exposição é, pelo menos por quatro aspectos, uma proposta nada tradicional e bastante*

revolucionária para a época: 1º. os museus então existentes orientavam-se para o culto do passado glorioso, para a valorização dos objetos consagrados e relacionados com as elites aristocráticas; 2º. a tendência museológica em voga operava com os ‘objetos herdados’ e nenhuma atenção dedicava à possibilidade de se trabalhar com os ‘objetos construídos’; (...) 3º. a sugestão de M.A. implica a aceitação da existência de um saber popular capaz de contribuir para uma melhor compreensão do nacional; 4º. a participação popular nos museus até hoje permanece como um desafio e encontra grandes resistências”. (p. 86)

Outro tema identificado pelo autor em M.A.: a dimensão pedagógica – *“sem educação e participação popular não há possibilidade de um trabalho preservacionista eficaz”*. (p. 87) Assim, sua reflexão conduz à existência de um pensamento museológico na obra de M.A., considerando que tal projeto não foi vitorioso, até porque não se materializou em uma instituição que resistisse ao tempo. Sua imagem ficou ligada ao SPHAN e os profissionais desta instituição tenderam a tratar separadamente os bens imóveis e os móveis, pertencentes aos museus, em conseqüência do que os acervos museológicos ficaram sem proteção legal; houve o afastamento entre profissionais de Museologia e intelectuais como Mário de Andrade, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Rodrigo Melo Franco de Andrade; afastamento dos profissionais da Museologia dos ideais de M.A. e aproximação das idéias de Gustavo Barroso, fundador do curso que os formou em grande parte. (p. 87-8)

Portanto, em suas conclusões sobre os conceitos museológicos em M.A., Mário Chagas entende que: sua conceituação de bem cultural envolve o tangível e o não-tangível; seu projeto museológico inclui igualmente o popular e o erudito, o estético e o

histórico; o sentido do museu para ele está em sua função educativa, de veículo de participação da coletividade e de catalisador dos esforços civis e governamentais. (p. 88-9)

Em resposta à questão que pôs no início do capítulo, sobre a ausência de estudos da obra de Mário de Andrade pelo viés museológico, conclui que seu pensamento era tão vanguardista que não pode ser apreendido senão tardiamente, pelos profissionais da área museológica. Refere-se ainda, a uma retomada de algumas idéias de M.A. nos anos 70 e 80 por Aloísio Magalhães, embora em outra perspectiva. (p. 90)

O 7º Capítulo pretende confrontar o anteprojeto de Mário de Andrade e o Decreto-lei 25. Note-se que para esta análise, Mário Chagas lança mão, especialmente, de referenciais teóricos externos à Museologia, como Carlos Guilherme Mota. (p. 92) Com base em outros estudos sobre cultura brasileira, traça o perfil de uma relação profunda dela e da história dos museus no Brasil com o contexto sócio-político do país: *“As interferências do Estado na arena cultural podem ser constatadas pela atuação de diversos intelectuais junto aos órgãos públicos e pelas ações que objetivavam organizar o panorama cultural brasileiro”*. (p. 93)

Sobre o anteprojeto: *“Capanema aprovou as idéias gerais apresentadas por M.A. e em seguida empenhou-se na implantação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), o que ocorreu a 19 de abril de 1936. Ainda por sugestão de M.A., acatada sem restrição por Capanema, Rodrigo Melo Franco de Andrade foi indicado para assumir a direção do novo órgão. A tarefa primeira enfrentada por Rodrigo foi elaborar o projeto de lei federal para a organização e proteção do patrimônio cultural brasileiro.*

Projeto este que em julho daquele mesmo ano já estava concluído”. (p. 94) M.A. tinha consciência de que seu anteprojeto estava sendo alterado.

O autor passa a discutir se o acréscimo do H de histórico significaria ampliação da proposta marioandradiana:

“Não. É preciso considerar de imediato que o autor do anteprojeto do SPAN trabalhava com um sistema de classificação octogonal, no qual o termo arte (rimas à parte) era apenas a entrada principal para oito categorias distintas. (...)

Fica claro, portanto, que o histórico não estava fora das cogitações de M.A.. Em seu sistema octogonal, o histórico era uma das oito categorias de definição do patrimônio. Ele próprio, por diversas vezes, defendeu a predominância do valor histórico sobre o estético. (...)

Conclusão: a manutenção de duas entradas principais (história e arte) ao invés de ser somatória é subtrativa”. (p. 96-97)

Conceitos de patrimônio e de arte em M.A.: a arte é *“compreendida como todo e qualquer modo de expressão humana e, neste sentido, aproxima-se bastante do conceito de cultura utilizado, por exemplo, pela prof.^a Waldisa Russio”* (p. 98) e o patrimônio abrange o tangível e o intangível. (p. 98) Mas o Decreto-lei 25 desconsidera os bens não-tangíveis, o que não era a visão de M.A.. Para ele, era mesmo possível e recomendável o tombamento do patrimônio intangível, chegando até a sugerir procedimentos para tal, como reproduções de músicas, provérbios e receitas, descrição de danças, filmagem de manufaturas ou de danças e músicas, etc. (p. 99-100)

“O conceito de tombamento para o poeta modernista é dinâmico e nada tem de ingênuo. Para o poeta o tombamento não congela o bem cultural, ao contrário garante a sua pulsação. Se no caso dos bens tangíveis o tombamento estabeleceria (como de fato estabelece) uma restrição ao direito de propriedade, no caso dos não-tangíveis o tombamento estabeleceria mecanismos variados para a proteção do bem, sem, contudo, bloquear a sua dinâmica. Nesse caso, o tombamento considera o bem de interesse social, cuida do seu registro e mantém a referência cultural”. (p. 100)

O autor também destaca a diferença de critérios entre o anteprojeto de M.A., para quem é importante diversificar a origem social do bem cultural, e os que foram adotados no decreto. No que se refere à criação de museus nacionais, reconhece que o decreto é mais abrangente, pois propõe quantos museus nacionais forem necessários, enquanto o anteprojeto propunha quatro, dois deles já existentes. Entretanto, a proposta de criação de quatro museus não permite avaliar seu pensamento museológico como reducionista, pelo estímulo à criação de museus municipais. Assim, não pretendendo, com essa análise, desvalorizar o Decreto-lei 25, Chagas identifica em M.A. um pensamento de vanguarda em relação às concepções de patrimônio e museus. (p. 102)

Tão vanguardista que foi esta também sua fraqueza, já que nenhuma força política amparava sua proposta e foi necessário mais de meio século para que a legislação patrimonial brasileira agregasse os bens intangíveis ao conjunto de bens patrimoniais sob sua proteção. (p 103)

Confrontando o sentido de tombamento x sentido de preservação: o autor remonta à origem do termo preservação

(Praeservare – ver antecipadamente o perigo) para chegar à assertiva de que “o perigo maior que paira sobre um bem cultural é a sua própria morte ou deterioração”, (p 104) ou seja, “o sentido da preservação está na dinamização (ou uso social) do bem cultural preservado”. (p. 105) [grifo nosso]

Como conclusão do seu estudo, Chagas afirma que a idéia de museu de M.A. era a de instrumentos culturais a serviço da sociedade e da formação de identidades locais articuladas a uma consciência nacional mais ampla. (p. 110)

“Para ele, o museu é aqui e agora, é denúncia e ágora, é educação e cultura.

A ótica museológica de M.A. percebia o museu como espaço capaz de estimular a descoberta e de não abolir a história pela hipervalorização da memória”. (p. 111)

A conclusão de Mário Chagas para a problemática central de seu estudo é de que há, sim, um pensamento museológico em Mário de Andrade, e ele é socialmente ousado e abrangente. (p. 112) O texto concentra-se com bastante ênfase na expectativa de perscrutar o pensamento de M. A., de forma que não dá margem a grandes revelações sobre o pensamento do próprio Chagas. Há que se considerar, em linhas gerais, que a própria escolha do tema e as mencionadas razões subjetivas (p. 12-3) que motivaram essa escolha, demonstrem uma certa admiração e concordância com o pensamento de M. A.. Entretanto, falta a esse texto uma maior explicitação das próprias concepções de Museologia adotadas por M. Chagas, que podemos obter em outras de suas obras.

RESENHA 7:

SCHEINER, Teresa. **Apolo e Dioniso no Templo das Musas.**

Museu: gênese, idéia e representações em sistemas de pensamento da sociedade ocidental. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 1998. (Dissertação de Mestrado)

Esta dissertação de mestrado analisa o fenômeno museu em suas múltiplas expressões, enquanto mito e representação do mundo presente nos diferentes sistemas de pensamento na sociedade ocidental. Estuda ainda as relações entre sociedade, memória e documento e se interessa pelas múltiplas facetas do fenômeno, manifestas em museus tradicionais ou não, estes representados pelo museu interior, pelo museu integral, pelo museu virtual, entre tantos outros. Isto é possível porque, no entender da autora, **museu não é espaço, mas fenômeno**, plural, múltiplo e complexo.

Já em sua introdução, a obra se define pela adoção de uma análise **transdisciplinar**, quando recorre a uma compreensão de que o “*deslocamento das identidades*” da contemporaneidade é decorrente, dentre outras, das contribuições marxistas, freudianas e saussureanas. Disto conclui pela percepção de **identidades plurais e fragmentárias**, o que teria íntima relação com um semelhante entendimento para o fenômeno museu, já que as formas simbólicas e representações culturais o seriam também.

O objetivo geral da dissertação é analisar a relação do museu com os sistemas simbólicos da civilização ocidental e contribuir para a construção da teoria museológica. Especificamente, este objetivo se desdobraria na abordagem epistemológica do museu no pensamento ocidental; no estudo de suas relações com os modelos

culturais e sistemas de pensamento ocidentais; no exame do museu em suas características de liberdade, pluralidade, produção de conhecimento e efetivação em diversos tempos e espaços; análise dos modelos museológicos da contemporaneidade e de suas relações com a memória e com o patrimônio integral à luz de novos paradigmas. Estes modelos seriam, para a autora, os museus tradicional, de território, interior e virtual. (p. 04)

A metodologia de análise é **transdisciplinar**, baseada na epistemologia da complexidade, de Edgar Morin. A partir dela, a compreensão de museu e Museologia será articulada às diversas áreas do conhecimento.

As hipóteses estabelecem-se sobre as **características de dinamismo, mudanças, pluralidade e diversidade associadas aos museus**.

A investigação bibliográfica corre em quatro vertentes, quais sejam: 1- o exame do pensamento ocidental a partir de momentos específicos definidos desde a mitologia da Grécia antiga ao paradigma ecológico de Capra, forma pela qual Teresa Scheiner se opõe deliberadamente à elaboração de um panorama da história dos museus historicista e linear; 2 - a busca, via Semiologia, da compreensão do museu nos discursos das ciências humanas e sociais; 3 - a análise da sociedade atual com base na filosofia política; 4 - o estudo da produção do ICOFOM⁸² para uma investigação sobre a produção especializada em museus e Museologia com vistas às idéias fundadoras da teoria museológica, às interpretações de museus integrais e da Nova Museologia e ao entendimento do museu enquanto

⁸² ICOFOM - Comitê para Teoria Museológica do ICOM, International Council of Museums / Conselho Internacional de Museus.

fenômeno, no que a autora denomina “*vertente integrativa da Museologia*”. (p. 07)

O capítulo 1 aborda os mitos de origem dos museus, suas relações com memória e esquecimento e com os mitos, além das representações de museu da Antiguidade.

São identificadas três vertentes da teorização em Museologia: uma que parte de uma teoria do patrimônio, e que, segundo a autora, geraria o dilema de que a Museologia, para existir, dependesse de uma área do pensamento maior à qual pertenceria; uma segunda que alia aplicação e teorização e firma-se no pressuposto de que onde não há prática não se constrói teoria; a última, investigativa sobre o fenômeno museu, buscaria estabelecer parâmetros para a Museologia enquanto filosofia ou ciência.

A autora alude a uma possível combinação destas posturas, com o entendimento de que a Museologia possa vir a ser uma ciência específica ou vinculada a uma ciência do patrimônio e da memória, mas em qualquer dos casos, retirando da aplicação os elementos para a definição de uma linguagem própria e universal. (p. 09-10) Outro caminho, seria a Museologia como disciplina com uma epistemologia própria, definida no âmbito de um sistema filosófico. Note-se que a opção da autora neste trabalho vai no sentido da teorização e da definição epistemológica, estando à margem da utilização da aplicação como método para a construção do pensamento museológico.

Na apreciação do mito origem dos museus, Scheiner se opõe à concepção das conexões com o *Mouseion*, templo das musas, que os teria vinculado à idéia de espaço sacralizado e ao **caráter**

preservacionista. Neste ponto, a autora manifesta uma compreensão de preservação ligada a arcaísmos como sacralização, solenidade e ritualidade.

O interesse pelo entendimento do mito justifica-se pelo fato do museu ser “*um dos mitos da sociedade burguesa*” (p. 14) mas também por serem eles, como o museu, associados às interpretações do real. Sua hipótese, porém, é de que o mito de origem dos museus esteja nas musas, estas que seriam as responsáveis pela manutenção das identidades, e não no seu templo. (p. 15) “*E se o Museu não é o espaço físico das musas, mas antes o espaço de presentificação das idéias, de recriação do mundo por meio da memória, ele pode existir em todos os lugares e em todos os tempos: ele existirá onde o Homem estiver e na medida em que assim for nominado - espaço intelectual de manifestação da memória do Homem, da sua capacidade de criação*”. (p. 17) Mais o **museu conceitual** e menos o museu físico.

Na análise da imbricação entre museu, **memória e esquecimento**, a autora revela a forma como a adoção da escrita passou a relacionar memória com fixação de experiências em meio material e criou a primazia do documento, das evidências materiais, que passaram a justificar a existência destas instituições. As musas, em sua relação com o real e o não real, explicariam ainda a potencialidade do museu em expressar múltiplas expressões do real, num amplo espectro entre a realidade e sua ilusão. Estas reflexões, ao nosso ver, inserem-se nos debates sobre as inextrincáveis amarrações entre museu e **seleção**; entre discurso museológico e **impossibilidade de ser neutro**.

Apolo e Dioniso aí estariam como representações, respectivamente, do equilíbrio, da permanência, da razão e do

controle; e da força criadora, lírica, apaixonada e impulsiva. Aquele como dimensão racional do museu que se quer produto, este como força motriz do museu-processo. (p. 22-23) Facetas, que para a autora, deveriam se apor e não se excluir.

Entendendo como fundamento da Museologia a percepção do real, a autora considera imprescindível a análise do discurso filosófico que revela as interpretações dos diferentes momentos históricos para a realidade, pois a elas corresponderiam distintos modelos museológicos. Ao seu ver, a afirmação crescente de Deus e da Razão como exteriores ao homem fundamentou um museu cada vez mais apolíneo, em detrimento das características dionisiacas. Esta trajetória só sofreria um reverso com Nietzsche e a reinvenção de Deus e da Razão. Somente com ele voltaria a haver confluência para o ideal dionisiaco de um *“caos interior como condição essencial para a criação”*. (p. 25)

E se Apolo e Dioniso estão presentes com igual peso no título deste trabalho, isso se explica porque, para a autora, os modelos museológicos não se excluem e há margem para a existência de todas as manifestações desse fenômeno, do museu-tesouro ao museu integral. Porém, a admissão desta coexistência não nega sua preferência pela atuação museológica processual. Entre Apolo e Dioniso, Scheiner faz sua opção dionisiaca.

O museu é analisado como instância da revelação do mito em quatro dimensões: a própria origem mitológica; seu mito nuclear que seria o **objeto, sem o qual o museu não existiria** e cuja reatualização ritual seria o fulcro da atuação museal; o museu como espaço de construção de mitos; o museu como um mito ele mesmo. Por fim, como contraponto, o museu poderia ainda ter uma outra

esfera de percepção, como desmitificador, sendo que, para isto, o desempenho de uma ação em processo é elemento basilar. (p. 29-30)

Em seguida, o capítulo 2 interessa-se pelas relações entre museu, memória e documento. O museu é analisado enquanto espelho. São abordados ainda o museu interior e o museu social. O museu na Idade Média é emblematicamente utilizado para a discussão sobre suas relações com verdade, racionalidade e representação. Finalmente, o debate recai sobre a relação museu-objeto e o homem como objeto do museu.

Filho da memória, o museu se articularia simultaneamente aos seus meios capitais de expressão, o tempo, a língua e o espaço. E seria consolidado por meio do objeto, “*síntese dessas representações de mundo, documento material das articulações entre o homem e seus universos perspectivas*”. (p. 31) A **memória**, ela também, seria **multifacetada**, tanto quanto o são as representações possíveis do real, as visões de mundo. E também compreendida como uma reconstrução originada no presente. (p. 35)

A memória coletiva produzir-se-ia no processo cultural representado e transmitido pela fala ou por instrumentos mediáticos, entre os quais o museu. (p. 36) Para tanto, existe uma **linguagem museológica** específica com características de metalinguagem constituída pela intersecção de inúmeras outras linguagens.

Os museus seriam uma das formas institucionais criadas para guardarem os registros materiais da memória coletiva, assim como bibliotecas e arquivos. Estariam ainda no âmbito da construção das memórias e como “*a organização cultural que nos coloca em contato com a mais ampla pluralidade de expressões de memória*”. (p.

39) Os museólogos, por sua vez, desempenhariam o papel de **administradores dessa memória**.

Uma afirmação contundente dá prosseguimento ao estudo: “*a sociedade cria museus porque precisa de espelhos – e porque o museu seria um espelho razoavelmente convincente, não só da sociedade como um todo mas também do indivíduo, naquilo que ele tem de mais precioso: a sua relação consigo mesmo, com a natureza e o mundo, com as diferentes realidades que desenham e configuram seu campo perceptual*”. (p. 40) [grifo nosso] Por isso mesmo, argumenta a autora, o primeiro museu seria o corpo humano, ou a intersecção do consciente com o inconsciente, onde o homem se reconhece. Este seria o denominado **museu interior**. (p. 40-42)

Como espelho, o museu exprimiria, ainda, “*o outro lado do Mesmo (o reflexo) e a face do outro em outro tempo, em outro lugar (a representação)*” (p. 42). Lidaria portanto, simultaneamente, com **identidade e alteridade**. Mas lembra a autora, esta imagem refletida não é exata, o museu constrói representações simbólicas da realidade.

Por outro lado, a sociedade criaria museus para preservar uma parte eleita do seu patrimônio. Seleção esta que adviria de um universo amplo, formado por tudo que possa ser documento e espelho humanos. (p. 44) E neste domínio, estariam incluídos não somente objetos materiais, mas imagens, formas, cheiros, sons, gestos, elementos naturais, que fariam do museu um microcosmo. (p. 47) Para dar conta desta amplitude, a Museologia se voltaria para uma perspectiva integral de atuação junto ao patrimônio. (p. 49)

O **museu social**, outra categoria discutida no texto, seria decorrente das representações coletivas, do “*entrecruzamento dos museus interiores de cada indivíduo*”. (p. 49) Para fundamentar esta reflexão, a autora recorre a uma retomada da trajetória das concepções de mundo que se articularam aos museus, numa tentativa de compreender as relações entre o público e o privado.

O mundo medieval é trazido para a análise de elementos como verdade, racionalidade e representação. Para Scheiner, “*Se na Antigüidade as musas estão no objeto, agora quem está no objeto é Deus. (...) Daí a importância da criação artística, da obra enquanto representação do sagrado, enquanto celebração da união entre o homem e Deus*”. (p. 50) Os museus do período aparecem sob a forma de claustros e gabinetes de estudos, onde a reverência diante do objeto é a tônica. Mais uma vez a sacralização e a noção de um ofício próprio para iniciados se fazem sentir. Para a autora, em sua analogia, é o predomínio absoluto de Apolo.

Nos gabinetes de curiosidades passa a brotar, para a organização do universo material, a ordenação característica do pensamento científico que se estabelecerá a partir do séc. XVII. A classificação, o inventário e a linguagem descritiva se estabelecem no campo dos museus, sendo que esta resistiria nas exposições, até o séc. XX. O saber classificatório, entretanto, já passaria por uma ruptura e relativização no séc. XVIII, pela introdução do elemento humano nas representações, no rompimento com a noção de verdade, na aceitação do desconhecimento como origem possível do conhecimento. (p. 54-58) Outro aspecto que também interessaria ao museu, seria: “*comprovar o aparecimento da cultura e o nascimento das civilizações como parte do movimento de evolução biológica tem sido, desde o séc. XVIII, uma das tarefas assignadas (sic) às coleções, e um*

dos temas recorrentes para construção da narrativa de exposições”. (p. 60)

Nietzsche estaria particularmente ligado à morte da cultura de base divina e ao estabelecimento do homem como sujeito e do caos como condição para a criação. O novo saber faz “*surgir o homem simultaneamente como objeto do saber e como sujeito que conhece*”. (p. 61) E este novo contexto permite o desenvolvimento da Fenomenologia, comprometida também com o desconhecido e com o campo das possibilidades.

O capítulo 3 aprofunda o colecionismo em sua afinidade com o séc. XIX e o Romantismo. Nietzsche traz o aporte transdisciplinar para a compreensão “*da morte de Deus*” e da “*paixão como um rito*” em suas relações com o universo dos museus. O mesmo fazem Freud e Jung pelo museu interior e Einstein pela relativização que conduz a uma relação possível entre museu e movimento. A relação museu-público é vista sob o prisma dos desejos; e o real, como um *continuum*, que configura, para a autora, um modelo holista de mundo, também com conseqüências na reflexão sobre museus.

Para Scheiner, em acordo com Foucault, o séc. XIX é o período em que o conhecimento se abre em diferentes direções. O homem passa a ser objeto do saber, com o desenvolvimento das ciências humanas. E com a multiplicidade de campos do conhecimento, ganham relevo as classificações e hierarquias. (p. 63) Também os museus inserem-se neste conspecto.

A **relação museu-público** ganha realce com a valorização do homem e da fala. O museu passa a se nortear pela

sociedade, em lugar do objeto. As coleções especializadas refletem a abertura de novas áreas do saber. E o advento da **emoção** como elemento da relação museu-público configura mais uma contribuição que a autora identifica como proveniente do universo nietzscheano. (p. 64) Dioniso estaria se manifestando no surgimento de museus populares, exposições itinerantes e centros interativos. Ao seu ver, estariam já aí as bases para os museus de território e reservas naturais, “*onde o que se musealiza é a vida, e já não mais o objeto*”. (p. 64)

Enquanto isto não se realiza, o museu tradicional prossegue em seu curso, criando e recriando o real por intermédio dos fragmentos descontextualizados que formam o seu acervo. (p. 65) A criação de museus, no entender de Teresa Scheiner, atende às expectativas românticas européias do período, como “*espaços privilegiados da sensibilidade e de um gosto comum à nobreza e à crescente burguesia*”. (p. 66) E ainda: “*Espelho e síntese dos valores colonialistas, o Museu reforça e legitima o discurso das instâncias instituídas de poder (...). Falsamente pluralista, enfatiza o colonialismo ao representar, sob um olhar hegemônico, as mais diferentes sociedades*”. (p. 66)

O homem, em todas as suas facetas, é o objeto de estudo e representação no museu, especialmente em sua relação com a cultura. (p. 68) A Sociologia é uma das possibilidades de interpretação, com ênfase, muitas vezes, na questão da divisão do trabalho. Sobre ela, se estabeleceria, “*já no final do XIX, a concepção de museus a céu aberto, gênese dos museus de território e do ecomuseu, abrindo caminho para o que viria a ser, mais tarde, nominado por alguns autores como **museu social***”. (p. 70) [grifos da autora]

Outras formas de museu vão dar lugar à inserção de elementos antes marginalizados: “*É nos museus do trabalho que o homem comum se insere, definitivamente, como sujeito e objeto do Museu*”. (p. 72) Na transição do séc. XIX para o XX surgem, na Suécia, o museu ao ar livre, e na Dinamarca, o primeiro museu a céu aberto urbano, conduzindo à teorização sobre musealização *in situ* e, mais tarde, sobre museus de território. A natureza também passa a adentrar o universo das instituições museológicas, compondo parques zoológicos naturais e parques nacionais. (p. 73-74)

Por outro lado, os museus de arte e de indústria recebem tal afluência que levam a repensar a abertura a públicos cada vez mais amplos. Isto por sua vez obriga a sua adequação e a uma passagem para o universo dos **meios de comunicação de massa**. Concomitantemente, eles exerceriam papel pedagógico, por meio das exposições., consideradas como livros tridimensionais. (p. 75) Nesse período, teriam se estabelecido, além disso, as condutas solenes associadas à frequência a museus, normas sutilmente postas como coerção a esses novos públicos. Lado a lado com esse controle apolíneo, a autora localiza a face dionisíaca da sedução, cujo ápice estaria nos museu do tipo exploratório. (p. 80)

Nietzsche, Freud e Einstein, ao revolucionarem o pensamento ocidental, influenciariam também o universo dos museus. Com o primeiro e o último, o mundo aprendeu a relativizar e a pensar na pluralidade. Com Freud, surgiram novas teorias de cultura e os fundamentos do raciocínio anteriormente explicitado, que levaria à possibilidade de um museu interior. Gestada a partir de subsídios destes pensamentos, a lógica holista seria, para Scheiner, fundamento para a possível concepção de “*uma gaia ciência, onde tudo se relaciona com tudo*” e para “*uma visão não antropocêntrica de*

mundo”, na medida em que o homem seria apenas um elemento de uma percepção que seria biocêntrica. (p. 89) O **patrimônio integral**, nesta compreensão, seria um conceito relacionado a concepções holísticas de meio ambiente. (p. 91)

O capítulo 4 desvenda as crises hodiernas da verdade e da representação, os paradigmas atuais ligados à cultura e à globalização, e a concepção nova de sujeito e de museu. A análise da ética do museu contemporâneo incide sobre as relações entre homem, natureza e meio ambiente integral. Por fim, a análise adentra a formulação do pensamento museológico, para compreender a construção da teoria na Museologia.

Para a autora, o reconhecimento contemporâneo da pluralidade; as alterações nas formas de poder, hoje menos baseadas na identidade e mais na informação; e mesmo a nova concepção de morte, ligada à obrigação ética de preservar a vida; são fatores a transformarem profundamente a noção de preservação. A experiência do tempo também estaria alterada: *“presente, passado e futuro diluem-se numa percepção de permanente atualidade, onde preservação e transformação se equivalem”*. (p. 97) A contemporaneidade traria ainda elementos como a consciência ecológica, a complexidade e a mundialização da cultura, denotadores de um sentimento constante de itinerância. (p. 98). Até mesmo uma nova relação com a materialidade se estabeleceu a partir das possibilidades virtuais. Todos estes elementos alteraram a relação do homem com seu espaço. (p. 101) Como contraponto à **globalização**, surgiram as **identidades regionais**, em reforço da pluralidade: mais que nunca, o museu viável seria, também ele, plural. (p. 104) A análise se detém então no fenômeno do museu virtual, mais que qualquer expressão similar, desterritorializado, *“o museu do não-lugar”*. (p. 108)

A identidade estaria, então, redefinida na relação entre um novo Sujeito e um novo Museu. Este, no processo de reformulação, passou por uma “*crise de identidade, com o advento de novos modelos conceituais e a geração de novas propostas e programas de ação, que fogem às fórmulas tradicionalmente definidas por algumas sociedades*”. (p. 111) [grifo nosso]

Em meio à própria indefinição identitária institucional, o museu teve que se manter no debate de outras vertentes da identidade. A este respeito, Scheiner relata uma análise da produção do ICOFOM, que foi realizada em 1987. Por meio dela, identificou que os autores europeus e norte-americanos tinham uma visão hegemônica da identidade cultural, como se o museu refletisse uma realidade cultural pré-existente. Aqueles do então bloco socialista percebiam “*o Museu enquanto como auto-projeção do Homem e a identidade enquanto processo dialético (...)*” (p. 118). Os de procedência latino-americana tinham na identidade uma saída para a coesão cultural, argumentavam pela inclusão do museu nas políticas culturais e pela vinculação de políticas museológicas a práticas democráticas de Estado. (p. 118-119). Os autores do leste-europeu atribuiriam ao museu o papel de reforço das identidades culturais, por intermédio da ligação com o passado e com práticas, na maior parte das vezes, tradicionais e desarticuladas da participação comunitária. (p. 119)

Contrapondo autores dos países primeiro-mundistas (à época) aos latino-americanos, ficou constatado entre aqueles o forte debate entre museu tradicional e contemporâneo. As identidades em jogo eram de regiões, minorias ou comunidades particulares. Entre estes, a preocupação girava em torno da construção de identidades nacionais. (p. 120)

Conclui a autora que: “*Mesmo sem estar representando oficialmente o pensamento político de seus países/regiões de origem, suas opiniões parecem refletir as mudanças sociais, econômicas e culturais neles ocorridas (...)*”. (p. 121)

A Museologia, “*campo do conhecimento que analisa e investiga o Museu em todas as suas expressões e manifestações*”, teria o caráter “*valorizador de peculiaridades locais, bem como o papel de catalisadora do câmbio social, dando ênfase ao desenvolvimento de formas de museu que atendam às conjunturas contemporâneas*”. (p. 124) A museografia, seria “*o conjunto de práticas através das quais o Museu se viabiliza, ganhando uma identidade específica, uma personalidade própria*”. (p. 124)

A identidade dos museus, para Scheiner, estaria definida a partir da compreensão de seus aspectos como plural, de mediador desta pluralidade junto a outras instâncias de representação, de fenômeno cultural em processo – e não instituição, de compromisso com a identidade como processo, não como verdade. (p. 125)

O museu como espaço do poder seria *locus* apolíneo, e a instância dionisíaca possibilitaria sua configuração como espaço de criação. “*Neste mundo globalizado, caberia ao Museu questionar valores e conceitos estabelecidos, permitindo-se desenvolver abordagens não consagradas pelos segmentos hegemônicos da sociedade*”. (p. 131)

A compreensão da teoria museológica passa, segundo a autora, pelo entendimento da importância da filosofia e da sociologia do cotidiano para o estudo do museu. (p. 133) Para ela, o alicerce da

análise deste fenômeno é a construção de “*redes de conhecimento*” que associem realidade, tempo, memória e homem. (p. 134)

Outro papel fundamental dos museus seria o “*estabelecimento e manutenção da compreensão e da tolerância intercultural*”. (p. 135) Scheiner questiona sua efetivação. Para ela, um passo anterior é a demarcação da própria identidade da Museologia, que não se compromete a definir seja como ciência, disciplina ou filosofia. Mas reconhece a existência de uma teoria e de uma linguagem próprias e de uma terminologia museológica, todos elementos em construção. (p. 135)

A conclusão da dissertação é a síntese das preocupações de Teresa Scheiner sobre a percepção e as práticas museológicas atuais. Nela, é reafirmada a opção pela análise transdisciplinar, com ênfase para a Filosofia. Como resultados, apresentam-se identificados alguns dilemas atuais da Museologia: 1- entender como o museu tradicional, até pouco tempo o único possível, tornou-se modelo museológico hegemônico mesmo fora da Europa; 2- afastar-se do mito e atuar sobre a realidade; 3- analisar as alternativas forjadas no séc. XX para o antigo modelo hegemônico de museu. (p. 137-138)

A contradição da Museologia contemporânea estaria, ao seu ver, na coexistência de práticas tradicionais com discursos avançados. Mas, lá à frente, a afirmação “*O museólogo, hoje, não é quem trabalha nos museus, mas quem pensa o Museu*” (p. 141) faz-nos perceber um conflito no que diz respeito à associação/dissociação entre reflexão e prática museológicas.

Por fim, Scheiner instiga a uma visão de museu menos como representação ou paradigma e mais como fenômeno: “*Pois o*

Museu de hoje, mais que síntese ou representação de mundo, é uma instância de presentificação dos novos modos pelos quais o homem vê o mundo (...)". (p. 144)