

Museus como Agentes de Mudança  
Social e Desenvolvimento:  
Propostas e reflexões museológicas



# Museus como Agentes de Mudança Social e Desenvolvimento: Propostas e reflexões museológicas

**MARIA CRISTINA OLIVEIRA BRUNO**

**KÁTIA REGINA FELIPINI NEVES**

**Coordenadoras**



O Museu de Arqueologia de Xingó da Universidade Federal de Sergipe agradece ao Departamento de Museus do IPANH a cessão da imagem referente à Semana Nacional de Museus utilizada na capa deste livro.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca  
Central da Universidade Federal de Sergipe

M986m

Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento: propostas e reflexões museológicas / coordenação, Maria Cristina Oliveira Bruno, Katina Regina Felipini Neves. – São Cristóvão : Museu de Arqueologia de Xingó, 2008.

185 p. : il

1. Museus. 2. Desenvolvimento social. I. Bruno, Maria Cristina Oliveira, Kátia Regina Felipini Neves.

CDU 069:316.43

A REVISÃO DE LINGUAGEM, AS OPINIÕES E OS CONCEITOS OMITIDOS NOS TRABALHOS SÃO DE RESPONSABILIDADE DOS RESPECTIVOS AUTORES.

# Sumário

<b>Apresentação</b>	<b>7</b>
<b>PRIMEIRA PARTE: CONCEITOS, TRAJETÓRIAS E MUDANÇAS</b>	
<b>1 Museus e Desenvolvimento Local: um balanço crítico</b>	<b>11</b>
Hughes de Varine-Bohan <i>Consultor Internacional sobre Desenvolvimento Local</i>	
<b>2 Mudança Social e Desenvolvimento no Pensamento da Museóloga Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos</b>	<b>21</b>
Maria Cristina Oliveira Bruno <i>Museu de Arqueologia e Etnologia – MAE/USP</i> Andrea Mattos Fonseca Kátia Regina Felipini Neves <i>Curso de Especialização em Museologia – CEMMAE/USP</i>	
<b>3 A Radiosa Aventura dos Museus</b>	<b>41</b>
Mário de Souza Chagas <i>Universidade Federal do Rio de Janeiro - UniRio/ Departamento de Museus e Centros Culturais do Iphan</i>	
<b>4 As Ondas do Pensamento Museológico: balanço sobre a produção brasileira</b>	<b>53</b>
Manuelina Maria Duarte Cândido <i>Museu da Imagem e do Som – MIS/CE</i>	
<b>5 ¿Que Puede Hacer la Arquitectura por los Museos?</b>	<b>73</b>
Juan Carlos Rico <i>Conservador de Museus</i>	
<b>6 Evaluación en Museos y Desarrollo Social: presupuestos teóricos y metodológicos</b>	<b>91</b>
Felipe Tirado Segura <i>Universidad Autónoma de México – UNAM</i>	

## SEGUNDA PARTE: EXPERIÊNCIAS, PROPOSTAS E PERSPECTIVAS

- 1 Acessibilidade, Inclusão Social e Políticas Públicas: uma proposta para o Estado de São Paulo** **115**  
Amanda Pinto da Fonseca Tojal  
*Pinacoteca do Estado de São Paulo*
- 2 Participação e Qualidade em Museus. O caso do Museu do Trabalho Michel Giacometti** **137**  
Isabel Victor  
*Museu do Trabalho Michel Giacometti*
- 3 Museus, Exposições e Identidades: os desafios do tratamento museológico do patrimônio afro-brasileiro** **157**  
Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha  
*Universidade Federal da Bahia – UFBA/ Museu Afro-Brasileiro*
- 4 As Questões Indígenas e os Museus: a experiência do Museu do Oiapoque** **173**  
Lux Boelitz Vidal  
*Universidade de São Paulo – USP*
- 5 Memória e Movimentos Sociais: o caso da Maré** **183**  
Cláudia Rose Ribeiro da Silva  
*Museu da Maré*
- 6 Memorial da Resistência: perspectivas interdisciplinares de um programa museológico** **195**  
Maria Cristina Oliveira Bruno  
*Museu de Arqueologia e Etnologia – MAE/USP*  
Maria Luiza Tucci Carneiro  
*Universidade de São Paulo – USP*  
Gabriela Aidar  
*Pinacoteca do Estado de São Paulo*
- Perfil dos Autores** **205**

# Apresentação

Os museus, para alguns, ficaram marcados como locais de coisas velhas e sem vida, mas, para outros, são instituições que podem desempenhar uma função social junto às sociedades onde estão inseridas. Essas visões polarizadas são, por um lado, desconcertantes, mas, por outro, são desafiadoras, pois nos impulsionam a procurar entender as idiossincrasias que delimitam os cenários da ação museológica.

Os artigos reunidos neste livro revelam algumas perspectivas, a partir das quais essas instituições têm procurado novos caminhos, têm permeado as difíceis rotas das ressignificações dos acervos e coleções, têm desdobrado as suas ações na busca de novos públicos, mas, em especial, têm revelado que os trabalhos preservacionistas permitem as mudanças e desafiam os pressupostos do desenvolvimento social, desde que sintonizados com seu entorno social. E todos temos consciência que esta sintonia é difícil, vulnerável e multifacetada.

Essas perspectivas, por sua vez, indicam a preocupação com os princípios teóricos e metodológicos para a implantação dos processos museológicos, evidenciam a necessidade de implantação de políticas públicas para que os museus participem dos grandes debates do Estado, indicam as necessárias preocupações com o espaço arquitetônico, com a qualidade dos trabalhos museológicos, com as exigências de avaliação dos procedimentos institucionais e com o delineamento de novas compreensões sobre o papel inclusivo dos museus.

Acreditamos que os museus devem desempenhar um singular papel social, pois podem impulsionar mudanças, e os autores aqui reunidos apresentam alguns caminhos sólidos para essas trajetórias.

Este livro é o resultado de muitos entrelaçamentos entre profissionais que, por diferentes caminhos, têm problematizado a fun-

ção social dos museus e têm apostado na busca de novos percursos. A sua concepção é uma resposta a um generoso convite feito pelo Prof. José Alexandre Felizola Diniz do Museu de Arqueologia de Xingó da Universidade Federal de Sergipe que, mais uma vez, demonstra a sua sensibilidade para a necessidade de debate em torno de temas museológicos. A realização desta coletânea só foi possível pelo apoio competente da museóloga Kátia Felipini que partilha as responsabilidades editoriais.

Agradeço aos autores, que confiaram nesta proposta e garantiram o seu êxito, expondo suas idéias e revelando as suas experiências. Este livro é dedicado aos novos estudantes de Museologia e esperamos que possa servir de inspiração para os seus percursos profissionais.

Maria Cristina Oliveira Bruno  
São Paulo, outono, 2008.



# 1ª parte

**CONCEITOS, TRAJETÓRIAS E MUDANÇAS**



# Museus e desenvolvimento social – um balanço crítico<sup>1</sup>

■ HUGUES DE VARINE-BOHAN

## INTRODUÇÃO

Na tradição museológica mundial, tal qual é representada pelo ICOM e tal qual é refletida por diferentes leis nacionais que regulamentam a instituição museu, um museu, qualquer que seja a sua disciplina (arte, ciência, história, antropologia etc) é constituído em torno de uma coleção que ele se serve para a completar, conservar, estudar, apresentar.. Para a maior parte dos teóricos, dos profissionais e dos administradores, um museu não existe que para e pela sua coleção.

Esta coleção, que é arbitrada pelo museu, deve ser aberta a um “público”, isto é, aos visitantes. Há dois séculos, o público era constituído de artistas e de letrados, profissionais ou amadores. Depois, os progressos do nível de vida e da educação trouxeram ao museu um número que não pára de crescer de membros de classe média e de escolares. Enfim, os grandes museus de arte e os pequenos museus locais entraram na era do turismo de massa, ao ponto que o turista nacional ou estrangeiro procura ocupar o lugar no museu do visitante local. 70% de visitantes de exposições permanentes do Musée du Louvre em Paris são de estrangeiros, enquanto que 20% ao menos são de escolares que vêm em grupo.

Por diferentes razões – patrimônio em moda, impulso do turismo – o número de museus explodiu em quase todos os países, enquanto que as grandes instituições se tornaram sempre maiores, mais ricas, então mais caras.

Esta evolução, que é claramente marcada pelo prestígio e por programas dos grandes museus de arte nos países com forte atração turística, conheceu, há 50 anos, de início com exceções, posteriormente, há uns trinta anos, movimentos de idéias e de práticas que se distanciam da norma dominante. Três desses movimentos podem ser notados como particularmente inovadores e portadores de problemáticas novas.

- Numerosos museus, nos novos países independentes e em geral em vias de desenvolvimento ou “emergentes”, visam explicitamente ou implicitamente ao reforço da independência cultural, da identidade local, regional, nacional, a educação das novas gerações e a proteção do patrimônio endógeno contra os vandalismos e os tráficos; um modelo é o Musée National de Niamey (Niger) nos anos 60.
- Os museus nascidos de reivindicações locais, culturais ou sociais, mas sobretudo políticas, da parte das populações oprimidas ou marginalizadas (minorias étnicas, comunidades autóctones, territórios em crise mineira ou industrial); um exemplo neste caso é o Anacostia Neighborhood Museum, em Washington DC (Estados Unidos).
- Enfim, a grande família dos museus comunitários, muitas vezes chamados igualmente ecomuseus, que, desde os anos 70, tentam criar sobre territórios determinados, urbanos e rurais, dinâmicas culturais de desenvolvimento ligadas ao patrimônio local, cultural e

natural. Eles se referem habitualmente à Declaração dita “de Santiago” (Mesa Redonda da UNESCO realizada em Santiago do Chile, 1972).

Mas não podemos esquecer que as três grandes categorias de museus – de arte, de história e de ciências – há muito tempo, mas sobretudo nos últimos vinte anos, fazem esforços consideráveis para melhor servir às populações que não fazem parte habitualmente de seus “públicos”: desenvolvem dinâmica de “mediação”, que diferem notadamente das práticas antigas das visitas “guiadas”, que procuram se adaptar às culturas vivas dos visitantes para facilitar o contato com a exposição, e também cada vez mais adaptar a exposição à diversidade de seus visitantes.

Apresentar a questão da relação do museu com o desenvolvimento, e mais particularmente à dimensão social de seu desenvolvimento, é então procurar determinar, a partir de práticas profissionais e institucionais, a atitude dessas diferentes categorias de museus com a sociedade que os circunda, em função dos objetivos políticos e culturais que eles se dão ou que lhes são impostos, e não mais como no passado, a partir da natureza de suas coleções e das competências de suas responsabilidades científicas. Porque as coleções se tornaram aqui essencialmente o material com o qual o museu poderá, ou não, servir à sociedade, como seu *staff* científico e cultural poderá, ou não, ser um ator consciente e eficaz do acompanhamento cultural da mudança desta sociedade.

Mas isso não é suficiente: é necessário se perguntar qual é o lugar que a sociedade ocupa nesses museus, se ela os considera como verdadeiros meios de desenvolvimento, ou se ela os deixa em um lugar de consumo cultural, para proveito das elites do território, dos grupos escolares enquadrados e dos turistas. Porque é também a todo o cor-

po social e às estruturas institucionais ou privadas que o estruturam que o museu deve se dirigir para lhe propor novos papéis e lhe pedir novos serviços.

Com a finalidade de limitar a dimensão deste ensaio, tratarei sucessivamente três conjuntos simples:

- Os grandes museus, cujo território é muito vasto (mundial, nacional, regional) e cuja coleção não é sempre representativa do território;
- Os museus locais cujo território é mais ou menos nitidamente limitado ao ambiente próximo ou a uma temática específica (uma indústria, um sítio histórico ou natural, por exemplo);
- As instâncias locais de desenvolvimento social, educativo e sócio-cultural em suas relações com os museus que lhes são próximos.

Meu ponto de vista será essencialmente aquele de um desenvolvimentista porque, se eu sou há muito tempo um observador interessado na evolução dos museus e da Museologia, eu penso que é interessante levar em conta o olhar de um profissional do desenvolvimento e das relações entre os diferentes atores deste.

### **OS GRANDES MUSEUS PODEM, OU DEVEM, SE OCUPAR DO DESENVOLVIMENTO SOCIAL?**

Tudo depende dos seus objetivos, ou dos objetivos que lhes são atribuídos pelas autoridades de tutela. Se se trata apenas de promover a arte, a cultura, a ciência para um público culto, ou de se projetar para o turismo em massa, ou para contribuir para a imagem ou para o prestígio da cidade, de uma autarquia, de um mecenas ou de um intelectual, é difícil falar de desenvolvimento social ou do interesse da sociedade em seu conjunto. Aliás, é raro, historicamente, que os museus tenham sido criados sob os cuidados da

responsabilidade social de seus fundadores, salvo para certos grandes museus privados da América do Norte. No mais, a focalização da museologia tradicional sobre suas coleções e sobre o crescimento do público em termos quantitativos para justificar os orçamentos mais e mais exigentes, não deixa quase lugar às preocupações mais imediatas, que consistiriam em se interessar pelas populações locais menos “cultas” (que se qualifica na França como o “não público”, o que é a prova de sua invisibilidade), salvo para acolher o público cativo dos grupos escolares em visitas organizadas.

Por outro lado, muitos museus clássicos, a partir dos impulsos dados de início pelos museus científicos, técnicos ou industriais, têm progressivamente adotado, mesmo à margem de suas estratégias e programas, as perspectivas da “mediação”, visando adaptar os seus métodos de comunicação, de condução, de educação a diferentes públicos, com os objetivos claramente sociais: integração cultural de populações imigrantes, mobilização cívica, informação ou mesmo consulta sobre políticas públicas, acolhimento de pessoas portadoras de deficiências etc. Desde os anos 1960, o Brooklyn Children Museum ou o serviço sueco de exposições itinerantes Riksställningar trabalham sobre temas como o conhecimento de outras culturas e a compreensão dos problemas do desenvolvimento que emergem de públicos numerosos ancorados em suas comunidades e em suas culturas vivas. Mais recentemente, no último decênio, os museus municipais de Lyon aderiram e participam ativamente da convenção que liga as principais instituições culturais da cidade com as políticas de regeneração urbana da área metropolitana. A Smithsonian Institution em Washington – DC permitiu e financiou a criação do célebre museu afro-americano de Anacostia, ao passo que, nos anos 70 e na linha estabelecida em Santiago, o Museu Nacional de Antropologia do México experimentou, com o proje-

to “La Casa del Museo”, um serviço dirigido aos bairros pobres da periferia da cidade. Mais recentemente, é o Museu Imperial de Petrópolis que se engajou na política de educação patrimonial e de participação no desenvolvimento urbano, dirigida especialmente para a população do seu entorno. O Musée Dauphinois de Grenoble conduz há mais de trinta anos uma ação contínua e expressiva a serviço de todos os segmentos da população, não somente de Grenoble, mas também da região “Dauphiné” e dos Alpes franceses. Notaremos nestes exemplos, como em outros casos, a participação entusiasta do conjunto de profissionais nos métodos e nas atividades que não são habitualmente consideradas e inseridas nas normas museológicas e museográficas habituais.

A iniciativa desses projetos, programas, ações, surgem geralmente de personalidades fortes, quer seja dos responsáveis pelo museu, quer seja dos membros do seu serviço “educativo”. Para nomear aqueles inovadores que não estão mais em atividade, eu citarei a cooperação exemplar entre S. Dillon Ripley, diretor geral da Smithsonian Institution, e John Kinard, fundador do Musée d’Anacostia, ou entre Boubou Hama, presidente da Assembléia Nacional do Níger, e Pablo Toucet, criador do Musée National de Niamey. A conjunção entre museu e desenvolvimento social não existe em si, ela exige uma força de vontade e perseverança, para vencer as forças contrárias: de uma parte inércia ou mesmo hostilidade dos profissionais obcecados pela coleta e pela pesquisa, ou ainda, pela desconfiança de responsáveis políticos e administrativos preocupados com a rentabilidade e com a comunicação, mas também do ceticismo dos agentes sociais que vêem tradicionalmente nos museus uma instituição empoeirada e reservada pra o deleite de uma “elite” de privilegiados da cultura.

É necessário confessar que não é nem evidente e nem fácil levar à frente uma organi-

zação estruturada, pesada e complexa, como é um grande museu artístico ou científico, a se preocupar com uma grande parcela da população local que não tem o desejo de entrar nestes templos de saber, nem o conhecimento dos códigos intelectuais necessários à compreensão daquilo que se encontra em seu interior. Esta população não tem uma **demandas explícita** a ser confrontada com uma **oferta pré-existente**, capaz de redefinir o projeto.

É porque, em geral, há uma satisfação em anunciar uma vontade de “democratização cultural”, onde a oferta cultural é supostamente apropriada pelo conjunto da população, com menos esforços de comunicação ou de orientação do público, sem uma verdadeira mudança profunda, ou ainda da pedagogia dirigida ao público escolar, na esperança de que a visita organizada (obrigatória) das crianças ao museu algumas vezes durante o seu período escolar seja suficiente para atrair seus pais ou para que voltem ao museu quando adultos. São pressupostos que, do meu ponto de vista, jamais foram realmente verificados.

Outro elemento que me parece importante e que pode explicar bem as incompreensões e os erros de orientação: o desenvolvimento social é uma tarefa coletiva, que implica as comunidades, as famílias, as associações de maneira mais ou menos solidária. A prática cultural “social” é de início uma prática coletiva, de esporte, de festa, de lazer. Quando se vai ao museu, se vai em casal, em família ou entre amigos. O discurso e a prática dos profissionais de museu consideram seguidamente o “visitante” como um indivíduo só (isto é, um amador motivado que vem ao museu por razões pessoais) ou como o membro de um grupo organizado, escolar, de idosos ou de turistas, mais ou menos disciplinados e que vai “seguir o guia”.

Pesquisas recentes verificam esta distância entre a oferta do museu e a maioria da popu-

lação, dificultando a emergência de um “público” culto.

Há então um longo caminho a percorrer pelos grandes museus seguindo o exemplo daqueles que já demonstraram que é possível desempenhar um papel no desenvolvimento social e cultural das comunidades do seu entorno: a intuição dos participantes de Santiago, que expressou no conceito de “museu integral” desenvolvido nas resoluções adotadas, isto é, um museu que deve levar em consideração a totalidade da sociedade na qual ele está inserido, para se colocar a seu serviço e se organizar em consequência, e fica claro para os museólogos conscientes que o seu lugar na sociedade e o dos agentes sociais é o de buscar um conjunto de soluções provenientes de uma observação e de uma escuta das comunidades do entorno.

### **Os Museus Locais**

Falarei aqui de museus locais em geral, aqueles que são de uma maneira ou de outra vinculados a um território, vila, pequena região, cidade, bairro, sítio industrial, parque natural, e não exclusivamente de museus atrelados ao que se entende de “nova museologia”. Com efeito, esta tendência museológica já está contemplada em seus textos fundadores e em suas práticas cotidianas, e são referências fortes para as comunidades, ao desenvolvimento global e sustentável. Mas esses ecomuseus, museus comunitários, ou outros são ainda uma minoria, mesmo que nos últimos trinta anos têm-se multiplicado em quase todos os países do mundo os museus de iniciativa local, sob estatutos muito variados. Para se desenvolver, eles são – ou deveriam ser – um interlocutor institucional natural à dimensão do território, uma ferramenta cultural para a valorização do capital patrimonial deste território.

Esses museus são geralmente pequenos, têm poucos meios e pouco pessoal perma-

nente. Eles não podem absolutamente imitar os grandes museus. Pelo contrário, eles têm a possibilidade de fixar objetivos políticos, educativos, culturais ou sociais autônomos, menos dependentes dos imperativos da coleta, da pesquisa, da conservação que as grandes instituições. Em geral, são pluridisciplinares e têm uma proximidade fácil com a população (ou a comunidade) que eles servem. Suas responsabilidades são, talvez, menos qualificadas que a de seus colegas das grandes cidades, mas localmente eles são “notáveis”, que têm ou podem adquirir uma influência. Eles são atores da vida local. Eles têm acesso fácil aos políticos, aos outros responsáveis das instituições culturais e sociais, eles são atores da vida local. Aqueles que têm um estatuto associativo, contrariamente aos grandes museus institucionais, têm conselhos de administração, com membros voluntários ativos, que devem ter em conta seus contextos cultural, social, econômico, e são estreitamente ligados ao seu território.

Eles têm então naturalmente a tendência de buscar uma nova via: sob sua pressão, o movimento mundial chamado Nova Museologia, que teve início por alguns “grandes” museólogos nos anos 1970, é progressivamente dotado de uma concepção mais social e política de museu: é o museu comunitário, o ecomuseu, ou ainda o museu de território, que se vê um agente e um ator patrimonial e cultural do micro-desenvolvimento dos territórios. Mesmo que se trate de um movimento mundial, divulgado agora em todos os continentes, cada unidade local é original, pode-se dizer única, pois ela deve se adaptar à interação complexa dos fatores e dos múltiplos parceiros, segundo as configurações cada vez mais diferentes, e mesmo evolutivas, para se adaptar às mudanças endógenas e exógenas.

Esses museus demonstraram e demonstram cotidianamente a sua utilidade para o

desenvolvimento local, propondo estruturas, técnicas e métodos para a exploração dos três recursos principais do território: o capital cultural, constituído pelo patrimônio cultural e natural, na sua concepção global e na sua relação permanente com as culturas vivas dos habitantes; o capital social, que se enraíza no cenário do patrimônio e da cultura partilhada, mas de onde se retira os elementos de identidade, de responsabilidade, de cooperação, de trocas, de confiança; enfim, o patrimônio econômico, na medida onde o patrimônio é ao mesmo tempo fonte de produções e transformações endógenas, um meio de difusão e uma atração para a indústria do turismo exógeno.

Acredito poder distinguir várias tendências fortes neste mosaico de pequenos museus locais:

- os museus que qualificarei de ideológicos, sem que este termo seja levado no sentido pejorativo e crítico. São iniciativas que seguem uma doutrina mais ou menos formalizada, como os museus comunitários mexicanos. Eles buscam geralmente se dar definições comuns, a oferecer uma formação profissional a seus assalariados ou a seus voluntários, a se agrupar em uma rede. É também o caso na França, para os ecomuseus e “museus de sociedade” que formaram uma federação nacional, ou em Portugal, onde a Nova Museologia é dotada há vinte anos de uma dimensão social e de uma disciplina universitária particular, a Sociomuseologia.
- as redes de ecomuseus sustentadas e por vezes mesmo iniciadas pelas administrações nacionais ou regionais (China, Itália). São iniciativas políticas, fortemente ligadas a objetivos de desenvolvimento turístico e a dispositivos de financiamento público, que retomam o essencial da tradição “ecomuseal” sem nem sempre respeitar a lógica de processo e a relação fundadora com a comunidade.
- Os museus que não buscam (ou não ainda) sua afiliação a uma rede estruturada e a um corpo de doutrina mais ou menos obrigatório. Esses museus têm seu próprio caminho e são fortemente identificados à pessoa ou ao grupo que os fundou. Encontram-se em numerosos países e têm muitas vezes dificuldades, dadas ao seu não conformismo em relação às normas oficiais ou ao seu isolamento. Encontra-se no Brasil (Santa Cruz), na Índia (Chaul-Revdanda), na África (o museu-banco cultural de Fombori, no Mali), no Canadá (certos museus oriundos das comunidades autóctones, elas mesmas sem intervenção direta de conselheiros externos).
- Como a maior parte dos museus acima descritos, se não todos, acham-se no meio rural, é preciso dar um lugar à parte aos museus ou ecomuseus urbanos que representam o movimento da Nova Museologia em face dos antigos “museus de cidade”, em que eles se vêem estreitamente associados à cidade atual e a sua evolução (ecomuseu do Fier Monde, em Montreal, ecomuseu do Val de Bièvre, próximo à Paris). Esses museus buscam soluções originais à necessidade de construir os pontos entre os responsáveis pelo urbanismo que conduzem as mudanças da forma da cidade e do lugar da vida dos habitantes, e esses mesmos habitantes, para lhe permitir compreender essas mudanças e talvez mesmos de acompanhá-las. A experiência, ainda não transformada em museu, da Expedição São Paulo 2004, foi um modelo metodológico, como



foi em seu tempo (anos 1960) o Neighborhood Museum d'Anacostia (Washington).

Enfim, é preciso não esquecer das iniciativas que não levam o nome de museu, mas que salientam claramente o mesmo processo e que por vezes superam a criação de museus ou de exposições e que fazem parte de um dispositivo mais amplo. Penso aqui no Projeto Identidade da Quarta Colônia (Brasil, RS), no programa de desenvolvimento do Maestrazgo (Espanha, Aragão, Província de Teruel), aos múltiplos "Parish Maps" britânicos, aos "Mappe di Comunità" italianos, aos inventários participativos e aos Departamentos de Memória de tantas cidades brasileiras (Porto Alegre ou Viamão, RS), ou Gênova, Itália.

O que nós podemos tirar de comum, a partir desses casos múltiplos e diversos? Dissemos primeiro que as dimensões "**território**" e "**comunidade**" são solidariamente essenciais, por sua vez como **fonte** de materiais colocados em cena pelo museu (o patrimônio no sentido mais amplo do termo que substitui aqui a noção restritiva de coleção), como quadro físico e humano da atividade produzida, quer seja endógena ou exógena, enfim como destinatários desta atividade no econômico e no social, que deve se exercer a proveito do desenvolvimento.

Em seguida, notamos o caráter original e único de cada iniciativa, que não pode se moldar num regulamento administrativo ou numa definição muito estrita. Mesmo lá onde existem as redes estruturadas, negocia-se com as individualidades reivindicadas.

Depois, lembramos o princípio de processo "*open-ended*", que não tem lugar nos calendários fixados pelos políticos ou pelos técnicos: um tal museu não se inaugura, ele se constrói por uma sucessão de etapas, de eventos, de momentos, de progressos e de

recuos, porque ele vive. É isto que o distingue do museu de coleção, inserido em um edifício mais ou menos solene, que é para a cultura viva, aquilo que a produção fora do solo de morangos e champignons é para a agricultura de campo.

Para ir ainda mais longe na análise, nós podemos sem dúvida considerar que esses museus são projetos claramente políticos, ao menos que eles se vinculem a planos e a programas de desenvolvimento relativos a três dimensões: cultural, social e econômica. Na melhor das hipóteses, esse caráter político é reconhecido e aceito pelos poderes locais ou regionais. Algumas vezes, o museu é reconhecido por esses poderes como uma manifestação de reivindicação identitária ou da inclusão do cultural no desenvolvimento que é seguidamente considerado apenas econômico. É o caso, em particular dos territórios onde os responsáveis políticos, obcecados pela indústria turística, só procuram o patrimônio e os museus como uma atração turística.

### As instâncias de desenvolvimento social

O museu, quer seja grande e generalista, ou local com vocação territorial e comunitária, não pode agir só em relação ao desenvolvimento e à sociedade de seu entorno. Ele não pode viver em simbiose, ou como se diz hoje em dia, em rede, com o conjunto das outras instituições e estruturas, públicas e privadas, que constroem em conjunto o desenvolvimento, mas que seguidamente esquecem o museu, cuja imagem fica, para muitos, como aquela de uma casa fechada sobre suas coleções e falando em uma linguagem codificada.

Face à nova dinâmica demonstrada pelo museu, é necessário que exista e se manifeste abertamente o reconhecimento, da parte de todo o tecido social envolvente, do patrimônio cultural e natural como recurso do terri-

tório e do museu como instrumento central de valorização deste patrimônio. Porque este recurso pode servir de material tanto à educação escolar como à educação popular, à constituição da imagem e da identidade da comunidade, ao encorajamento à criatividade individual, aos lazeres coletivos, ao acolhimento de visitantes, ao reforço das ligações com os emigrantes e à inserção dos imigrados etc.

Uma vez este reconhecimento adquirido, uma cooperação deve se estabelecer, seja por convenções formais (como aquela que foi assinada em Lyon entre as instituições culturais, incluindo os museus, e as estruturas de regeneração urbana), seja pelas relações sobretudo informais entre os profissionais do social e do museu, como o MINOM português deu exemplo associando museólogos e professores do primário e secundário na reflexão contínua, há mais de quinze anos, sobre função social do museu. Esta cooperação tinha sido integrada nos estatutos do ecomuseu da comunidade urbana Le Creusot-Montceau desde 1974, que fizeram de 250 associações, grupos e instituições educativas do território a base de um “comitê de usuários”, que tinha o papel de definir e avaliar os programas de ação do museu. Este mesmo ecomuseu, mais recentemente, respondeu à demanda de centros vizinhos de tratamento de Alzheimer visando fornecer-lhes objetos usuais do passado, suscetíveis das lembranças dos doentes.

O museu, dessa forma, fica não somente a serviço do capital cultural da comunidade, mas também de seu capital social: ele aporta suas coleções e suas técnicas de expressão, suas redes de relações, seus saberes, seus próprios locais; e ele recebe igualmente de sua comunidade colaborações, informações sobre os projetos que estão em desenvolvimento, lições e críticas, um conhecimento refinado das necessidades e demandas da população. É um lugar de encontro, de trabalho co-

mum, de trocas. Saber que o museu pode e quer colaborar com o desenvolvimento social faz germinar idéias e projetos novos da parte dos atores sociais e culturais do território. Esta abertura possibilita ao museu que ele encontre possibilidades de contato com os meios e as problemáticas que não lhes são familiares; ele pode pedir aos atores sociais, profissionais ou militantes, para lhe ajudar a melhor adaptar a linguagem e suas ações de cultura em relação às expectativas da população que não faz parte de seus públicos habituais.

É necessário sublinhar a importância que esta colaboração entre o museu e seus agentes e atores sociais pode ter a função de **mediação** que todo museu, atualmente, deve ou deveria assegurar. Entendemos por mediação, a partir de relações aos conceitos tradicionais de visita guiada e trabalho educativo no museu: ela é a iniciativa que consiste em estabelecer e facilitar um diálogo sensível entre, de uma parte, uma pessoa ou um grupo que visita o museu ou participa de uma de suas atividades e, de outra parte, um objeto, uma paisagem ou um bem imaterial, ou seja, a cultura viva e os saberes de um e os conteúdos culturais e científicos do outro. Levar em consideração a questão social nas missões do museu é assegurar que a diversidade das populações e das culturas, das linguagens, das gerações, das origens, das crenças, das experiências profissionais enriquecerão a museologia e a museografia estabelecidas. É uma nova forma de comunicação com o patrimônio, respeitosa com o visitante, como ocorre na nova museologia. Ela é responsável pelo nascimento de uma nova profissão, que se abre tanto aos funcionários assalariados dos museus quanto aos voluntários. E a mediação será mais efetiva, os mediadores serão mais eficientes, quando estes estabelecerem contato direto com o seu meio, tanto em sua vida cotidiana e nas suas relações de trabalho.

Isto me leva a sugerir que os responsáveis dos museus e em geral do patrimônio acres-

centaram um termo ao conceito de “projeto científico e cultural” que define (ou deveria definir) os objetivos e as missões de suas instituições, aquele do “social”, que significaria publicamente a vontade do museu de cumprir suas obrigações junto à sociedade local, no senso largo, na linha direta do “museu integral” definida pelo Seminário de Santiago, com a mesma igualdade de outros termos do projeto.

As mudanças que se impõem em todas as nossas sociedades, sobre o plano tanto cultural como social e econômico, exige a mobilização de todas as instituições que detêm e geram uma parte do capital de nossos territórios e de nossas comunidades, quer seja de natureza cultural, social ou econômica. Isto significa que o museu tem o seu papel específico a desempenhar no acompanhamento das mudanças e que ele deve sem cessar se re (inventar).

A nova museologia incluiu e transformou em profundidade a instituição museológica para ligá-la ao território, à comunidade, ao patrimônio e em geral à vida cotidiana. Resta, sem dúvida, um passo a dar, para que o museu venha a ser um dos instrumentos das “agendas 21 locais”. Esta sugestão foi extraída da Conferência da Terra - Rio 92. É curioso constatar que os primeiros ecomuseus surgiram por causa da primeira Conferência da Terra de 1972, realizada em Estocolmo, e que o primeiro fórum mundial de ecomuseus foi uma das manifestações organizadas pelo Brasil no quadro da Conferência do Rio. Coincidência? Por ter a meta de promover um desenvolvimento sustentável, as agendas 21 devem, em cada território, se ancorar no terreno do patrimônio e se exprimir na linguagem da cultura viva das comunidades: o museu pode ser a ponte oferecida à nossa geração para passar do passado ao futuro na continuidade e no respeito da ecologia humana e ambiental.

Proponho, em conclusão, que os profissionais de museu, em suas instituições e sobre

os seus territórios, mas também em seus encontros profissionais, reflitam sobre o que eles podem aportar às agendas 21 que lhes concernem, que eles levem esta reflexão, tanto quanto possível, com seus colegas do setor cultural, social e econômico. Será um pretexto perfeito para mostrar concretamente o papel do museu na mudança e no desenvolvimento social.

## BIBLIOGRAFIA

Abaixo se encontrará não uma bibliografia exaustiva sobre o tema, mas uma lista de obras que podem ilustrar este artigo.

Bedekar (Prof. V.H.), **New Museology for India**, National Museum, New Delhi, 1995, 181 p.

Bevort (Antoine) e Lallement (Michel) (dir.), **Le capital social**, Performance, équité et réciprocité, La Découverte – Mauss, Paris, 2006, 320 p.

Bruno (Cristina), Chagas (Mário), Moutinho (Mário) (ed.), **Sociomuseology**, Edições universitárias Lusófonas, Lisbonne, 2007, 220 p.

**Communication and Exploration**, Papers of the International Ecomuseum Conference, Guiyang (China), 2005, Trentino Cultura, Trento (Italie)

Davis (Peter), **Ecomuseums, a sense of place**, Leicester University Press, 1999, 271 p.

Desvallées (André), éd., **Vagues, Une anthologie de la nouvelle muséologie**, Editions W, collection museologia, diffusion Presses Universitaires de Lyon, Tomes 1 et 2, 1992 et 1994, 530 et 574 p.

**Educação e Patrimônio histórico-cultural** (número especial), *Ciências e Letras*, FAPA n°27, 2000, 348 p., Porto Alegre (Brasil)

Freire (Paulo), **Educação como Prática da Liberdade**, Rio de Janeiro 1967, tradução francesa

Freire (Paulo), **Ação Cultural para a Liberdade e outros escritos**, Paz e Terra, 1987, 149 p.

Gjestrup (J.A.) & Maure (M.), éd., **Økomu-seumsboka - identitet, økologi, deltakelse**, Icom Norwegian committee, Tromsø, 1988, 191 p.

Maggi (Maurizio), **Gli Ecomusei**, Umberto Allemandi, Torino, 2000, 124 p.

Maggi (Maurizio), **Ecomusei, Guida Europea**, Umberto Allemandi, Torino, 2002, 238 p.

**Museet som makt och Motstånd**, Festschrift till Erik Hofrén, Norrköping, 1996, 207 p.

**Museologia social** (obra coletiva), Unidade Editorial, 2000, 136 p., Porto Alegre (Brasil)

**Papers in Museology 1**, Almqvist & Wiksell Int'l, Stockholm, 1992, 202 p. (Report from two symposia at the Department of Museology, Umeå University: *What is Museology ? & Local and Global*)

Parreiras Horta (Ma de L.) et al., **Guia Básico de Educação Patrimonial**, Museu Imperial e IPHAN, 1999, 65 p.

**Patrimônio e Educação** (número especial), *Ciências e Letras*, FAPA n°31, Porto Alegre (Brasil), 2002, 383 p

**Textos de Museologia**, Jornadas sobre a Função Social do Museu, *Cadernos do MINOM Portugal*, n°1, 1999, 99p.

Togni (Roberto), **Per una museologia delle culture locali**, Università degli Studi di Trento, 1988

**Transmission, Trans-missions – Ecomusées et Musées de société entre rupture et continuité**, actes des 3° rencontres professionnelles de la FEMS, 2006, 120 p.

Varine (Hugues de), **L'Initiative Communautaire**, collection museologia, Mâcon, MNES & W, 1992 (diffusion Presses Universitaires de Lyon)

Varine (Hugues de), **Les racines du futur – Développement local et patrimoine**, Asdic, 2002 (diffusion Editions du Papyrus)

## Nota

- <sup>1</sup> Este texto não comporta referências a obras em particular. Ele é resultado da experiência pessoal do autor adquirida durante os últimos cinquenta anos. Entretanto, a resumida lista bibliográfica no final do artigo, visa fornecer pistas de pesquisa e de reflexão.

# Mudança Social e Desenvolvimento no Pensamento da Museóloga Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: Textos e Contextos

■ MARIA CRISTINA OLIVEIRA BRUNO  
ANDREA MATOS DA FONSECA  
KÁTIA REGINA FELIPINI NEVES

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

## APRESENTAÇÃO

Este artigo, elaborado a seis mãos que refletem diferentes gerações do cenário museológico paulista, apresenta a trajetória intelectual de Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, a partir de seu envolvimento com os problemas que entrelaçam os museus, com a área de conhecimento Museologia e com o exercício de cidadania. Trata-se de um ensaio, de uma busca de razões e de influências, de uma tentativa de delimitação e que, ancorado em seus próprios textos, procurou-se apontar a sua compreensão sobre os múltiplos contextos em que atuou com singular protagonismo, deixando uma herança extremamente importante para um novo pensar museológico e, ao mesmo tempo, desafios para aqueles que a ouviram repetir que o museólogo é, antes de tudo, um trabalhador social.

As análises aqui apresentadas estão inseridas em um contexto programático de pesquisa – “*Sistema de Gerenciamento de Referências Patrimoniais da Museologia Paulista - SIG.RP-MUSP*”, iniciado desde 2005, orientado para as perspectivas de construção, estudo, preservação e socialização da memória sobre a ação museológica implementada por profissionais do Estado de São Paulo que, embora silenciadas no cenário da Museologia brasileira, se fazem notar desde o início do século XX, a partir da produção acadêmica, dos vetores de ensino especializado e da atuação junto às instituições museológicas e associativas.

O conjunto dessas pesquisas tem a intenção de identificar e sistematizar as fontes documentais e orais relativas às matrizes deste pensamento, com vistas a responder a questões sobre o perfil desta regionalidade, como também, pretende entender as características e o alcance da diáspora destas idéias e das ações museológicas paulistas. Desta forma, esses estudos, com distintas características, estão organizados em torno da hipótese de que há um pensamento museológico paulista, que tem sido desenvolvido ao longo das últimas décadas e tem contribuído para a consolidação de processos de formação profissional e institucionalização dos processos museológicos e, ainda, tem influenciado a constituição do cenário – nacional e internacional – da Museologia como campo de conhecimento.

Trata-se de programa de pesquisa comprometido com estudos sobre mentalidades, a partir do cotejamento entre a trajetória biográfica e a produção profissional, com vistas à identificação do tratamento de quatro questões:

- como as delimitações do campo de ação museológica se estruturam a partir da elaboração das noções de fenômeno, processo e sistema museológicos;
  - como a construção do quadro referencial da disciplina Museologia se organiza em sua dimensão teórica e aplicada;
  - como o pensamento museológico paulista reflete a realidade histórico-patrimonial do Estado e
  - como a produção museológica paulista contextualiza o pensamento acadêmico e as ações associativas.
- Pretende-se que, a partir do processo investigativo acima mencionado e da identificação das quatro questões elencadas, os estudos inseridos neste programa de pesquisa desvelem as interlocuções entre os processos de desenvolvimento sócio-econômico-cultural e os procedimentos preservacionistas e a respectiva função dos campos de ação museológica neste contexto. É propósito, também, desvendar as influências recebidas e projetadas neste contexto de ação museológica.
- O artigo ora apresentado foi elaborado como um ensaio, parte desse programa e está orientado especificamente para os estudos sobre o pensamento e a ação institucional de Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (1935 – 1990), considerando a relevância da sua produção acadêmica, do seu papel no ensino e de sua atuação profissional junto aos museus paulistas e suas respectivas projeções em cenários mais amplos, mas, sobretudo, este artigo busca desvelar o seu pioneirismo ao vincular os museus aos movimentos sociais, ao articular estas instituições com as estruturas de poder político e econômico, ao propor conceitos museológicos não circunscritos aos acervos e coleções e, em especial, ao contribuir com a organização epistemológica da disciplina aplicada Museologia.
- Deve ser ressaltado que o programa de pesquisas *SIG.RPMUSP*, anteriormente indi-

cado, é constituído por um conjunto de estudos monográficos e/ou biográficos, com o propósito de dar seqüência à organização e divulgação desse pensamento e das ações museológicas desenvolvidas no Estado de São Paulo. Cabe registrar, ainda, que este programa de estudos sobre mentalidades está delimitado em análises sobre a ação museológica a partir da segunda metade do século vinte, considerando, entretanto, a influência fundante e a herança intelectual do pensamento e das ações de Affonso de Taunay junto ao Museu Paulista e de Mário de Andrade junto ao Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo, uma vez que ambos desenvolveram relevantes trabalhos nas primeiras décadas do século passado, legando importante patrimônio de idéias e realizações, que contribuíram com a delimitação de uma ação museológica regional e delinearam as características patrimoniais a serem ressignificadas por ações museológicas nas décadas posteriores.

A segunda metade do século passado, foco central do mencionado programa de pesquisa, registrou iniciativas direcionadas à formação especializada, à implantação de processos museológicos sistêmicos e à expressiva produção acadêmica, consolidando os campos de ação museológica nesse Estado. A partir das realizações de Vinícius Stein Campos, desenvolvidas ao longo da década de cinquenta e ligadas ao governo do Estado, teve início uma trajetória de profissionalização que pode ser identificada em distintos vetores de análise e, neste contexto, a museóloga Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, personagem central deste artigo, desempenhou papel referencial, cujo legado ainda carece de estudo, sistematização e socialização de suas idéias e realizações. A sua trajetória, no âmbito desse programa de pesquisas, está embasando a elaboração de um livro específico, que deverá entrelaçar a divulgação de textos inéditos com artigos escritos por diferentes especialistas.

Neste artigo, a intenção é recuperar de alguns dos textos elaborados por Waldisa as marcas que registram as suas idéias em torno da problemática museológica, sinalizam para a sua sensibilidade em relação à percepção sobre os diferentes contextos em que atuou e, ainda, apontam para caminhos inéditos para a sua época que a colocam como uma das precursoras, no Brasil, dos postulados da Sociomuseologia. Os textos de Waldisa, relativos a trabalhos acadêmicos (dissertação e tese), a artigos publicados em periódicos, a conferências apresentadas em eventos científico-culturais são sempre argumentativos e permeados por expressões de convicção inerentes à realidade sócio-cultural. O seu estilo, tanto na escrita quanto na fala – revela um olhar sensível voltado às reciprocidades entre as elites e os marginais, entre o poder e os despossuídos e entre a necessidade de estabelecer museus comprometidos com as mudanças sociais e as críticas contundentes aos museus que abandonaram a noção de processo. A sua biografia é permeada por ações militantes a favor das liberdades democráticas e da igualdade social e econômica.

## **1) OS PRIMEIROS PERCURSOS: O ENCONTRO COM OS CONTEXTOS MUSEOLÓGICOS**

A construção da memória da Museologia é uma tarefa que não pode ser realizada, muitas vezes, sem o estudo biográfico e a análise da produção de seus principais protagonistas. E não seria diferente em relação à Museologia paulista, uma vez que São Paulo conta com importantes personagens para a historicidade da Museologia brasileira, como Affonso Taunay, Mario de Andrade, Paulo Duarte, Vinícius Stein Campos, Pietro Maria Bardi, Maurício Segall, Aracy Amaral, Ernani da Silva Bruno, Walter Zanini, Ulpiano Bezerra de Meneses, entre outros e, sem dúvida nenhuma, Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, personagem principal deste artigo.

Nascida em 5 de setembro de 1935, em São Paulo, a produção acadêmica e profissional de Waldisa Rússio – sua identidade profissional – encontra-se bastante relacionada com as questões sociais, políticas e culturais que permearam as décadas de sua existência, até a sua morte prematura em junho de 1990. Suas primeiras publicações coincidem com sua juventude e datam de 1943 e têm um caráter literário, incluindo crítica e ficção em jornais secundaristas e universitários, além de revistas especializadas.

No ano de 1957, torna-se funcionária pública estadual, exercendo inicialmente funções de Técnica de Documentação, Secretária do Diretor do Departamento da Receita da Secretaria da Fazenda do Estado e, posteriormente, Assistente Técnica. A sua carreira como funcionária pública do Estado prossegue e, mediante diferentes concursos, entre as décadas de 1960 e 1990, alcança outros patamares e responsabilidades, junto à Secretaria da Cultura e Secretaria de Ciência e Tecnologia. Liderou mudanças administrativas, coordenou grupos de trabalho e implantou programas culturais. A sua projeção profissional alcançou, ainda, a elaboração de diversos projetos museológicos como, por exemplo, o projeto para a Casa-Museu dedicada a Guilherme de Almeida, em São Paulo, e a proposta da Estação Ciência, também em São Paulo, a convite do CNPq.

Em 1959, gradua-se na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. Em paralelo, também leciona português, história do Brasil, francês e profere palestras. Nesse ano, ela também passa a exercer a advocacia com escritório próprio, voltando, posteriormente, a exercer funções em órgãos públicos.

A sua inserção na área museológica dá-se no final dos anos de 1960, quando participa do Grupo Executivo da Reforma Administrativa do Estado de São Paulo – GERA, como responsável pelos projetos técnico-adminis-

trativos do Museu de Arte Sacra, do Museu da Casa Brasileira e de reorganização da Pinacoteca do Estado, todos localizados na cidade de São Paulo. Como desdobramento desse trabalho, no início da década de 1970, torna-se responsável pela estruturação e implantação do Museu da Casa Brasileira, assumindo a sua direção entre os anos de 1970 e 1975. Ainda nessa década, coordena o Grupo Técnico de Museus da Secretaria de Estado da Cultura, para o qual realiza um inventário sobre a situação dos museus do Estado, com vistas à readequação da política cultural e museológica paulista. A partir desse momento, passa a dedicar expressiva atenção para os problemas que envolviam os museus e identifica a carência de capacitação profissional, mas, ao mesmo tempo, descobre a potencialidade destas instituições para o tratamento da herança cultural e o respectivo papel político que poderiam desempenhar.

Nesse período, simultaneamente com os trabalhos relativos à reforma administrativa do Estado de São Paulo, Waldisa dá início aos estudos de pós-graduação em Ciências Sociais, na Escola Pós-Graduada da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo/FESP-SP, concentrando as suas pesquisas nas reciprocidades entre a história político-administrativa do Estado de São Paulo e a criação e desenvolvimento dos museus, refletindo o perfil que sempre marcou a FESP/SP desde o seu surgimento nos anos da década de 1930, no que tange aos compromissos com as análises e proposições relativas ao quadro sócio-histórico circundante. É possível considerar que se delineou, em torno de suas pesquisas, um cenário muito estimulante para a elaboração de sua dissertação de mestrado. Por um lado, os conteúdos tratados na Escola Pós-Graduada sempre tiveram o compromisso com pressupostos socialistas e, por outro, a oportunidade de conhecer a fundo a realidade das estruturas do Estado, permitiram a elaboração de um trabalho



acadêmico comprometido com a mudança e com a transformação da realidade. É nesse momento que Waldisa dá início aos seus percursos pelas rotas delineadas pela Museologia e marcadas pela realidade dos museus. Esses percursos são realizados, cabe registrar, a partir de olhares e percepções construídos com referenciais teórico-metodológicos provenientes das Ciências Sociais.

Já em 1977, é convidada pela então presidente do Comitê Brasileiro do ICOM, Fernanda de Camargo-Moro, a ingressar neste Conselho Internacional de Museus da UNESCO. Além disso, neste mesmo ano defende na Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo a primeira dissertação de mestrado que aborda a Museologia no Brasil, denominada “Museus: um aspecto das organizações culturais num país em desenvolvimento”. Neste contexto, esse trabalho é pioneiro nos cenários acadêmicos e, ao mesmo tempo, reflete a sua percepção vanguardista ao nomear os museus como agentes de desenvolvimento.

“O museu deve ser compreendido como um processo em si mesmo, como uma realidade dinâmica. (...) O museu não existe isoladamente, mas dinamicamente, na sociedade.”<sup>2</sup>

“A organização do museu não pode alienar-se do processo social, como um todo; é esta atitude esquivada de alheamento que o vem condenando, sistematicamente, ao esquecimento.”<sup>3</sup>

“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 (...).”<sup>4</sup>

Em sua dissertação, Waldisa Rússio faz um recorte da história dos museus, aborda o histórico dessas instituições no Brasil e escolhe os museus do Estado de São Paulo como amostragem para seu estudo, evidenciando uma singular capacidade para análise de contextos conjunturais. Para estes últimos, apresenta avaliações de sua situação geral, um estudo contextual e, também, uma análise do conceito sociológico de burocracia em relação a instituições museológicas. Dados que a levarão a dissertar a respeito da relação entre os recursos humanos e financeiros no museu, sua não profissionalização, o seu elitismo e a necessidade de sua inserção nos processos sociais, desenvolvendo, assim, a idéia de inclusão, especialmente, do público infantil em museus. Esse trabalho é, portanto, um divisor de águas nas ondas que têm permitido a emergência de uma Museologia paulista, pois a partir dele, fica evidente a necessidade de compreender o museu como um fenômeno social inserido em contextos mais amplos.

“Lembraríamos ainda, muito modestamente, mas sem falsos constrangimentos, que foi na Escola Posgraduada de Ciências Sociais, da Fundação Escola de Sociologia Política de São Paulo, que se apresentou, pela primeira vez, em nosso país, uma memória sobre a Museologia (12/10/1977; memória apresentada pela atual coordenadora dos cursos).”<sup>5</sup>

Essa dissertação permitiu, também, a constatação da profunda carência profissional na qual os museus do Estado estavam mergulhados e, evidentemente, a necessidade de alterar esta realidade para que os museus pudessem corresponder às expectativas no que diz respeito às potencialidades sociais e culturais identificadas pelo mesmo trabalho acadêmico. Um resultado imediato dessa

constatação está na origem da criação do Curso de Especialização em Museologia na FESP/SP em parceria com o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand/MASP, uma vez que tanto o Professor Pietro Maria Bardi, diretor do museu e o Professor Antonio Rubbo Müller, coordenador da Escola Pós-graduada, presentes na banca de avaliação da dissertação, ficaram sensibilizados pela causa e apoiaram a implantação do mencionado curso. Esta singular iniciativa permitiu à Waldisa a concepção e liderança de um processo de ensino, de 1978 até a sua morte, que causou outra ruptura em contextos mais amplos. Para a realidade museológica paulista, este curso dá início às possibilidades de formação especializada para aqueles que se interessavam pelas questões dos museus. Entretanto, é possível verificar que esse programa de ensino causa um profundo impacto nos circuitos museológicos de outras regiões do Brasil, marcando para sempre o perfil da formação profissional em nosso país.

Esta complementaridade de caráter acadêmico entre a FESP/SP e o programa da especialização idealizado por Waldisa Rússio foi importante para a escolha desta instituição para abrigar o curso em 1978. Cabe fazer algumas considerações referentes à formação profissional almejada pela autora e a escolha da FESP/SP para instalação do curso de pós-graduação em Museologia. Embora enfatizasse que o estudo da Museologia exigia um trato interdisciplinar e lhe parecesse viável que fosse em nível de pós-graduação, pois os estudantes já possuem o domínio de uma disciplina, Waldisa Rússio propunha a formação em vários níveis, por acreditar que esta seria uma atitude mais aberta e propícia à realidade brasileira, considerando a diversidade política, econômica e sociocultural, além da coexistência de tempos sociológicos diferentes.

*“Há que se cogitar de uma hierarquia de cargos e funções museológicas, contem-*

*plando não apenas as direções e chefias, mas lembrando a multiplicidade dos tempos sociológicos brasileiros e as profundas diferenças regionais, para que não se perca o patrimônio cultural e a herança do povo brasileiro, onde apenas for possível a curto e médio prazo profissionais de nível médio e, mesmo, apenas pessoas treinadas ou que tenham recebido a “capacitação profissional” supletiva da formação adequada ideal.”*<sup>6</sup>

Assim, o fato de ter escolhido a FESP/SP e o curso em nível de pós-graduação em Museologia deve-se também a pelo menos, segundo a museóloga, duas razões de fato e uma de fato e de direito:

*“A primeira diz respeito à **instituição** em que foi instalado o Curso; a segunda (ainda de fato), diz respeito ao **momento** em que surgiu o curso; a terceira (de fato e de direito) tem a ver com novos **regulamentos expedidos pelo MEC, em 1977.**”*<sup>7</sup>

Em relação à instituição, considerava a FESP/SP uma instituição pioneira na formação de pesquisadores e cientistas sociais, o que lhe dava uma reciprocidade com os ideais da autora:

*“(...) Convém lembrar que quando sobreviu o decreto-lei de 1946, que reconheceu e autorizou o funcionamento da FESP/SP, esta já possuía, desde 1941, a Escola Pósgraduada, e, desde 1933, a Escola Livre de Sociologia e Política, posteriormente transformada em bacharelado sob o nome de Escola de Sociologia e Política de São Paulo.”*<sup>8</sup>

Além disso, a autora também destaca, em relação à origem do curso de Museologia na FESP/SP, a intrínseca relação com a sua proposta pedagógica e a metodologia:

“O fato de o curso ter surgido junto a esta Escola beneficiou sua estrutura e forma pedagógica desde o início, pois seguiu a trilha da Escola Pósgraduada, estabelecendo não apenas a **multiprofissionalidade**, como essencial ao desenvolvimento do programa pedagógico, mas, também, a **interdisciplinaridade** como **método**.”<sup>9</sup>

Ainda em relação à criação de cursos de Museologia, a autora apresenta a visão do MEC naquele contexto em relação ao bacharelado e discute a situação dos cursos já existentes:

“O **momento** em que surgiu o **curso** é outro dado importante. Em 1977, o MEC se manifestava contrariamente à abertura de outros cursos de Museologia em nível de bacharelado. O curso da UFBA se encontrava praticamente bloqueado, sem nenhuma manifestação de protesto, exceto a solitária e solidária atitude do Prof. Mário Barata que enviou uma carta ao Reitor daquela instituição, manifestando-se contra o fechamento do curso.”<sup>10</sup>

Também vale ressaltar, conforme textos de Waldisa Rússio, que São Paulo encontrava-se fora do eixo de discussão e de criação de centros para formação na área de Museologia, considerando que, em sua dissertação de mestrado, fica registrado que a realidade profissional de São Paulo não tinha sido tocada pela formação profissional já existente no país desde a década dos anos 1930 no Rio de Janeiro e o quanto esta questão interferia na qualidade dos trabalhos museológicos existentes na cidade de São Paulo e por todo o interior do Estado.

“Encontros de cultura, realizado em Brasília e Salvador, propunham um Sistema Nacional de Museus: este previa alguns Pólos Regionais de Formação, situando-os no Rio de Janeiro, Bahia, Recife,

Porto Alegre e Curitiba, ou seja, São Paulo não teria nenhum centro de formação de pessoal para museu.

Foi nesse momento que surgiu a Resolução 14/77 do CFE/MEC. Ela nos proporcionava um duplo e útil instrumento de trabalho: em primeiro lugar, um artifício legal, válido, ético e eficaz juridicamente, pelo qual poderíamos, enfim, criar cursos de especialização que, feitos sequencialmente, se somariam, perfazendo os créditos necessários a um Mestrado dentro da Escola Pósgraduada de Ciências Sociais.”<sup>11</sup>

## 2] A difusão de suas idéias: projetos, aulas, conferências e publicações

Em 1980, Waldisa Rússio prossegue sua trajetória acadêmica e defende seu doutoramento com o título “Um Museu de Indústria para a cidade de São Paulo”. Sua tese caracteriza-se não só como um estudo acadêmico, mas também como um projeto museológico para instalação de um Museu de Indústria em São Paulo. As proposições de Waldisa Rússio fundamentam-se, principalmente, no caráter processual da instituição museológica com diferentes sedes, na consideração do patrimônio material e imaterial deste segmento e na interdisciplinaridade da equipe de trabalho. Além de documentar e revalorizar o patrimônio industrial, o museu atuaria, segundo a autora, no estímulo à consciência crítica em relação à industrialização no Brasil e na valorização do trabalho como fruto da ação humana. Apon-ta como elementos estruturadores da tese:

“Partindo da análise de alguns dos principais museus genericamente denominados de ciência, indústria e técnica no mundo, e dos projetos existentes no Brasil, formula-se a proposta de um Museu Industrial em São Paulo, com base no desenvolvimento histórico-social da re-

gião, na realidade brasileira, trazendo no bojo do projeto algumas contribuições novas no que diz respeito a: a) apresentação de tese quanto aos elementos formais; trata-se de um projeto museológico e seu embasamento científico; b) quanto ao museu proposto em si, como museu-processo, na medida em que é de múltipla-sede (novidade no Brasil): núcleo central, museus setoriais e museus de fábrica (este, o ponto nodal do museu-processo; c) quanto à ética de aquisições: não se apropriar de objetos pertencentes à história local ou regional (ética expressamente mencionada e enfatizada); quanto ao caráter interdisciplinar e recrutamento de pessoal técnico em vários graus de escolaridade e de “status”; exemplo mais típico: monitores-operários (atores); monitores-alunos do SENAI ou operários aposentados (intérpretes e monitores-universitários (monitores stricto sensu); e) não se restringe a ser um trabalho acadêmico, mas formula uma proposta concreta de museu, exequível e adequado à nossa realidade, exatamente porque emerge dessa mesma realidade.”<sup>12</sup>

Esse trabalho que, mais uma vez, abre alas para o museu ser considerado um fenômeno passível de análise acadêmica, avança em muitas direções que enraizam, ainda mais, as idéias de Waldisa em uma estratigrafia de ações e idéias que possibilitarão um novo desenho para o surgimento de uma Nova Museologia e da Sociomuseologia. Trata-se de uma tese que inaugura a noção de processo como método museológico para a implantação de museus, surpreende pela ênfase que é dada às idéias de redes e sistemas patrimoniais, confirma a necessidade de uma postura ética frente às desenfreadas espolições das referências culturais e reitera a refinada percepção da autora em relação às potencialidades museológicas para o tratamento da herança patrimonial, pois em suas próprias palavras:

“É tempo de repensar os valores, para poder projetar novos fins e cogitar novos

meios para atingí-los, legitimados numa esperança de preservação das raízes humanísticas e ecológicas; é tempo de se documentar a memória de um processo que se está perdendo mais rapidamente do que as demais facetas da civilização e da cultura por ele engendrado.”<sup>13</sup>

“Os museus são filhos da sociedade que os engendra... e, como todos os filhos, servem para ajudar os “pais” no seu processo de atualização, de reciclagem do mundo.”<sup>14</sup>

Ainda se referindo ao Museu da Indústria proposto nessa tese, a autora informa:

“É um museu dinâmico pelas próprias tensões sociais que registra: talvez seja dos poucos museus em que não se tenha a impressão de que a Vida parou. A vida e suas angústias; a vida e suas alegrias; a vida e suas contradições; a vida pulsando, latejando como sangue nos corações dos Homens.”<sup>15</sup>

A práxis museológica proposta por Waldisa Rússio rompe com uma possível dicotomia entre o homem e o mundo, ou ainda, com uma separação objetiva entre o homem e sua realidade, tornando-se uma teoria e uma prática que entendem que o homem, o objeto e o cenário desse encontro são constituídos pelo mesmo estofo social, histórico e político.

“(…) Podemos dizer que é através da musealização de objetos, cenários e paisagens que constituam sinais, imagens e símbolos, que o Museu permite ao Homem a leitura do Mundo.

A grande tarefa do museu contemporâneo é, pois, a de permitir esta clara leitura de modo a aguçar e possibilitar a emergência (onde ela não existir) de uma consciência crítica de tal sorte que a

**informação** passada pelo museu facilite a ação-transformadora do Homem.”<sup>16</sup>

Verifica-se, assim, uma interface de suas visões, explicitadas em seus trabalhos acadêmicos, com o contexto político e social de uma sociedade brasileira em transição. Neste sentido, é possível perceber intercruzamentos de suas propostas com as idéias e ideais do educador brasileiro Paulo Freire, do urbanista argentino Jorge Enrique Hardoy, do animador de desenvolvimento comunitário francês Hughes de Varine-Bohan, por exemplo, no que concerne ao reconhecimento da relação entre a apropriação de conhecimentos e a capacidade de decisão; da permanente visão crítica como vocação natural do ser humano; da necessidade de uma conscientização para que o ser humano renuncie a um papel de espectador, rompendo com a acomodação diante do mundo e assumindo uma responsabilidade existencial como sujeito na ação-transformadora diante da vida.

Ao longo de sua trajetória, mas com maior ênfase no início da década dos anos de 1980, evidencia-se uma correlação entre suas práticas profissionais e a busca de explicações e teorizações contextualizadas nas Ciências Sociais, possibilitando seu aperfeiçoamento, ao mesmo tempo em que difundia seus conhecimentos e experiências, através dos cursos e palestras que proferia, e que contemplavam temas como educação em museus, formação e capacitação profissional, gestão museológica, a função dos museus na contemporaneidade, a questão do museu e turismo, entre outros.

“Uma das mais sérias questões referentes à preservação e comunicação do patrimônio cultural, pois o trabalho de museu é de fundamental importância para a manutenção do trinômio orientador do processo cultural: esse trinômio consiste em três atividades distintas e interligadas, a saber, **preservar, informar e agir**.

No processo cultural, a ação de preservar implica em criar uma **memória** cujo repertório serve à **informação**, que por ser conscientizadora precede toda a **ação modificadora**, geradora de novos fatos culturais.

Este circuito exige, pela sua própria dinâmica, a intervenção de agentes culturais extremamente participantes, conscientes e críticos. É aí que se interligam as palavras: **museologia, museu, museólogo**.”<sup>17</sup>

Sendo assim, nas proposições de Waldisa Rússia a Museologia também guarda um espaço de reflexão no qual o ser humano pode rever-se, ver o outro, o seu tempo e suas responsabilidades, caracterizando-se também como uma especificidade dessa área permitir uma ambivalência dialógica entre o instituído e o porvir.

“Essa historicidade do Homem, de que ele se faz cada vez mais consciente ao mesmo tempo em que conhece sua finitude, leva-o a aspirar a sua transcendência; essa transcendência que ele só irá encontrar no sonho que arquitetou, na ciência que produziu, no artefato que logrou construir, na compreensão que deu aos objetos do mundo ao seu redor, naturais ou modificados pelo seu trabalho; este registro e este trabalho que irão agasalhar-se nos museus, sob a forma de objetos e artefatos, marcando a perenidade da ação e da inteligência compreensiva e modificadora do Homem, aquilo que marca a sua transcendência e redime a sua finitude.”<sup>18</sup>

Envolvida pelos desafios de implantar um curso de especialização que atraia fortes reações no cenário acadêmico vinculado à Museologia no país e de desenvolver um projeto pioneiro no que diz respeito ao perfil museológico do Museu da Indústria em São Paulo, Waldisa passa a desempenhar um papel referencial em debates públicos, inseridos nos mais variados even-

tos relativos aos processos de redemocratização que o Brasil passa a vivenciar no final dos anos da década de setenta.

Vale lembrar, também, que Waldisa Rússio foi testemunha dos anos de repressão e censura, além de viver a expectativa pela abertura política do país. Sua produção, dessa forma, também se vê permeada pela inquietação de ideais de democratização de conhecimentos e igualdade social. Para ela, então, a instituição museológica não pode estar separada da vida e da realidade, devendo também engajar-se nesses processos, tendo como um de seus papéis fundamentais difundir conhecimentos e instigar a capacidade de reflexão e questionamento.

“Ora, nós, brasileiros, vivemos ainda a tentativa de superação de entraves à nossa independência econômica, política, cultural, a qual necessariamente passa pela superação da dominação científica e tecnológica. Esta independência está íntima e essencialmente ligada à comunicação do conhecimento científico e tecnológico e da formação de novas, mais numerosas e mais intensas vocações na área. Daí o projeto museológico estar vinculado, também, a esse compromisso, dentro de uma metodologia clara de ‘pesquisa/conhecimento/ação’.”<sup>19</sup>

Essa necessidade de relacionar o contexto museológico ao momento histórico brasileiro, fundamentando-se continuamente neste binômio museu-sociedade, reafirmando a função política-social da instituição museológica também transparece na sua preocupação na escrita de uma memória para a Museologia brasileira e, especialmente, para uma Museologia paulista.

“Em países como o nosso e como grande parte dos latino-americanos, caça de reserva do capitalismo internacional, e que forças poderosas e retrógradas preten-

dem manter como quintais do mundo dito ‘subdesenvolvido’, e que são, lamentavelmente, importadores de todo um lixo cultural distribuído intensamente através de embalagens mais, ou menos, atraentes pelos veículos de comunicação de massa, **os museus nacionais são uma necessidade e uma urgência.** Testemunhos de nossa identidade cultural, repertórios organizados de nossa memória, os museus nacionais cumprem, ou devem cumprir, cada vez mais, seu **destino de resistência** a uma invasão que tenta desde seus inícios, anular as nacionalidades. Não se fala, aqui, de um nacionalismo infantil: fala-se de uma nacionalidade suficientemente fortalecida para dialogar com outras, fala-se de uma identidade que se afirma através das **alteridades.**”<sup>20</sup>

Se no início de suas análises museológicas, ainda nos anos da década de sessenta, o contexto sociocultural expressava as amarguras de uma convivência com os regimes políticos autoritários e os respectivos reflexos nas instituições da cultura e do patrimônio, já a partir do final dos anos de 1980 o seu olhar vai se dirigir para a importância do engajamento dos museus e da Museologia nas frentes que a sociedade civil abria, delineando novos contextos socioculturais.

A historicidade do fenômeno museológico paulista e brasileiro destaca-se ao longo dos escritos ou de palestras proferidas por Waldisa Rússio, dos quais podem ser citados, como exemplos, “*Existe um passado museológico brasileiro?*” (1979), “*Museus de São Paulo*” (1980), “*O mercado de trabalho do museólogo na área da Museologia*” (1982), “*Museus Nacionais: O ‘Museu da República’*” (1989). Nesses, ela reitera a necessidade de formação profissional em Museologia e da capacitação continuada dos profissionais de museus; diagnostica a situação dos museus brasileiros e procura identificar suas influên-

cias e características; denuncia a permanência de uma elitização tanto do ambiente, quanto da ocupação das funções; além de reconhecer algumas renovações, tendências e seu potencial institucional.

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

Mas existe, ainda, a proliferação caótica e, em vários níveis, a institucionalização demagógica e o ranço colonial lutando contra a especialização e profissionalização. Uma terrível luta entre a valorização do profissional e o filhotismo, que vê nas escolas, na formação específica, o seu maior inimigo. Enfim, há grandes antagonismos e grandes contradições na paisagem museológica paulista. Mas essa contradição mesma não seria, em si, um sinal de vitalidade, um sintoma de mudança. Esperemos que sim. Esperemos que, do mero crescimento numérico (expressão, talvez, na área cultural, do nosso próprio caótico e desordenado crescimento) passemos agora à uma outra fase, mais feliz porque mais racional; uma fase em que, nos museus, se verifique o esforço construtor a que, até por necessidade de sobrevivência, está se dirigindo o movimento nosso de industrialização, mola mestra do desenvolvimento, processo gestáltico, distênico, globalizante e interativo.”<sup>21</sup>

Ao longo dos anos, também consolida sua atuação no ICOM, sendo designada a representar o Brasil em diferentes ocasiões, tanto como participante de congressos, quanto como ministrante de palestras e cursos. Entre

essas atividades, destaca-se sua participação no Comitê Internacional de Redação do Dicionário Internacional de Museologia, atividade para qual viaja anualmente para a Hungria e para Portugal durante os anos de 1983 e 1987. Nesta mesma direção, também é importante destacar que o trabalho e as propostas de Waldisa Rússio têm um caráter instituinte no contexto brasileiro. Desta forma, a construção de um vocabulário ou de um léxico que colabore para a melhor compreensão do fenômeno museológico e delimite uma área de atuação também é recorrente em seus escritos, como se percebe abaixo no uso de termos como: museografia, projeto museográfico, curadoria, comunicação museológica, conservação e ação educativa e cultural.

“No projeto museográfico consideraremos toda a ação prática proposta para viabilizar o projeto museológico em termos de **curadoria** (identificação, documentação e, obviamente, coleta de acervo e seu acompanhamento), **conservação** (incluindo os aspectos de segurança, conservação preventiva e eventual restauro, abrigo em reservas etc), **comunicação museológica** (exposição, publicações de museu) e **ação educativa e cultural**, obviamente uma forma de comunicação museológica que por sua especificidade e interações com a Educação (não-formal, num sentido mais alto e mais amplo envolvendo não só Educação continuada mas **preparação para a vida**) já se constitui em sub-domínio da Museografia.”<sup>22</sup>

“Na realidade, a Museologia nasce com a Museografia para, aos poucos, vencer a graduação que separa o “Grapho” do “Logos”. Assim, de início temos efetivamente a Museografia, mera descrição do fato museológico e soma de conhecimentos práticos servindo à finalidade de montagem de exposições e apresentação

de objetos. Porém, gradativamente, e a medida em que se desenvolvem os próprios museus, a Mu-seografia vai se constituindo em aspecto de uma ciência em construção, a Museologia. E esta se faz, cada vez mais, sistema de conhecimento, resultante de observação e experimento com método próprio, partindo para a formulação de leis e o reconhecimento do fato museológico, definido em categorias e hierarquizado.”<sup>23</sup>

Além disso, na produção de Waldisa Rússio, estimulada pela dinâmica do ICOFOM/ICOM – Comitê de Teoria Museológica do Conselho Internacional de Museus transparece a tentativa de constituir uma epistemologia museológica não só fundamentada em parâmetros técnicos, mas em construir uma epistemologia relacionada ao social.

“E me pergunto se a formação dada aos museólogos tem sido adequada às necessidades não apenas de acompanhar as mudanças tecnológicas, mas, sobretudo, de viver e compreender os problemas e as questões da nossa sociedade e do nosso tempo? Estamos formando técnicos ou cientistas e trabalhadores sociais? Sei que algumas destas questões não se referem ao MinC, mas são fundamentais para o aperfeiçoamento dos nossos museus.”<sup>24</sup>

Não são parte das preocupações de Waldisa Rússio somente a formação e a capacitação profissional dos museólogos e dos profissionais que atuavam em museus, mas ela também sentiu uma inquietação relativa à necessidade da sua organização como categoria profissional. Em 1983, então, lidera a organização da Associação Paulista de Museólogos – ASSPAM, da qual foi sua primeira presidente, e da Associação de Trabalhadores de Museus – ATM.

Waldisa Rússio enxerga a atuação profissional do museólogo como um trabalhador

social, o qual tem seu trabalho estritamente ligado não somente ao cumprimento de uma função social, mas de quem trabalha de forma consciente com o social, colaborando para incutir ações de mudança. Esse trabalho associativo trouxe outras possibilidades de articulação com os ex-alunos, já formados pelo mencionado curso de especialização, com profissionais de outros campos que também militavam pelo reconhecimento profissional, mas serviu, sobretudo, para difundir em escala nacional que em São Paulo criava-se uma diferenciada forma de atuar em relação aos museus. Esta marca vai permear o desenho do cenário da Museologia paulista a partir dos anos de 1980, com reflexos até os dias de hoje. Ainda nesse contexto, liderou a organização de vários encontros, seminários e viagens culturais que se embrenharam na realidade museológica paulista. A ASSPAM teve, também, participação decisiva na regulamentação da profissão de Museólogo (1984) embora as suas reflexões não foram devidamente consideradas na versão final da Lei n.º 7.287, de 18 de dezembro de 1984.

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

No caso do museólogo, trabalhador social, significa não recusar a dimensão e o risco político social do seu trabalho.”<sup>25</sup>

No ano de 1984, organiza o Instituto de Museologia de São Paulo, que tem sua origem no Curso de Especialização em Museologia da Escola Pós-Graduada de Ciências Sociais da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESP/SP), sendo sua primeira diretora. Nesse novo programa de ensino, procura vincular a perspectiva de pesquisa às propostas de formação especializada. Além disso, também é a primeira latino-americana a ministrar aula no Seminário



rio Internacional de Formação de Pessoal, a convite do Ecomuseu da Comunidade Urbana do Creusot, França, sobre o projeto Museu da Indústria e de suas propostas de caráter inclusivo para diferentes públicos, incluindo crianças e pessoas com deficiência.

As questões que vão embasar os grandes debates museológicos no final da década dos anos de 1990, relativos às formas como os museus podem enfrentar desafios de inclusão cultural e social, já aparecem muito tempo antes nos textos de Waldisa e, de forma reiterada, ela organiza o seu pensamento com vistas a refletir sobre novos métodos de trabalho.

É durante suas palestras e visitas nacionais e internacionais que Waldisa tem contato com as múltiplas experiências nos distintos cenários da Museologia. Assim, ela procura refletir sobre essas possibilidades de atuação no âmbito brasileiro. Como se evidencia na análise da Exposição sobre “Tropa, Tropeiros e Tropeirismo”, apresentada no MASP no final do ano de 1979, e concebida pela primeira turma dos alunos do Curso de Especialização em Museologia, que contava em seu roteiro expositivo com um local específico para crianças, no qual a terceira idade e outros visitantes participavam das atividades.

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

Do pequenino Portugal ao novíssimo Israel e aos superpoderosos Estados Unidos, é inacreditável o número de crianças que não apenas visitam, mas participam de atividades especiais dos museus.”<sup>26</sup>

“Liberta, participante e ativa, respeitada, a criança passa a amar e respeitar o es-

paço que a recebe e a abriga, no qual convive com os objetos, nem os danifica; convive com eles. Depois de tantos anos de proibições, de equívocos e de desinformação, é tempo de os dirigentes e o pessoal de museu passarem a ver na criança o seu público de hoje e de amanhã, o seu agente polarizador de outros públicos (como a Propaganda já o descobrira, anteriormente). Sobretudo, é preciso que os museus repensem a sua função como efetivamente humanizadora, e, dentro dessa função, programem seus métodos voltando-se também, e principalmente, para as crianças.”<sup>27</sup>

Nos estudos sobre Waldisa Rússio, percebe-se a interlocução entre a teoria e a prática museológica e a aguda percepção em relação ao seu entorno sociocultural. Neste sentido, busca organizar saberes não só no campo empírico, mas também o enriquecimento conceitual e a tentativa de elaboração de alguns princípios que concedam à Museologia um aprofundamento e um arcabouço acadêmico<sup>28</sup>.

“Vinculada à prática museal, a Museologia teve seu desenvolvimento científico retardado pela estreita ligação de sua base institucional, o museu, com o Poder (Político e Econômico). É com essa subordinação nítida que se formam as coleções e a ênfase que a elas é dada, enquanto quantidade e valor de raridade, antigüidade ou autenticidade. As coleções refletem o **poder** ou o **saber**, que é também uma modalidade do Poder. Sem perderem essa conotação, as contradições de nossa época possibilitam uma reflexão crítica que ultrapassa o Museu para preocupar-se com o **fato** que nele (museu) acontece.

É assim que a **Museologia**, em suas origens, uma mera descrição do museu e de suas coleções, vai se alçar à posição de estudo das relações entre o Museu e a

Sociedade e, finalmente (estágio atual), à Ciência das relações entre o Homem e a Realidade, segundo Gregorová; ou, das relações entre o Homem e sua Herança Cultural, segundo Van Mensch, ou, segundo o nosso próprio conceito, a Ciência do fato museológico, entendido sempre em um processo, e constituído pela **relação profunda** entre o **homem**, sujeito que conhece, e o **objeto**, parte da **realidade**, da qual o Homem também participa, num cenário institucionalizado, o **mu-seu**.<sup>29</sup>

Ainda nesta construção do valor epistemológico da Museologia, Waldisa Rússio, identificará a especificidade desta área de estudos tanto no seu caráter interdisciplinar como método de pesquisa e ação, quanto na reflexão sobre a relação homem/objeto/sociedade, no qual o objeto musealizado insere-se em uma nova semântica que o torna não só compreensível em si e em um contexto, mas com o qual será possível releituras do mundo. A Museologia, assim, inscreve-se entre as ciências humanas e sociais, já que terá como sujeito e objeto de estudo a ação humana na sociedade.

“Como vimos, este processo comporta vários níveis: a consciência, a internalização, a concentração, a alimentação do repertório da memória, ponto de partida do senso crítico que elabora as comparações. Ao mesmo tempo, o homem em relação com o objeto (parte de uma realidade à qual ele também participa e sobre a qual é capaz de interferir) – passa de um comportamento passivo, de simples função, a um comportamento potencialmente ativo e criativo. Ele deve então não somente formular julgamento, mas transformações. Ele é capaz de compreender e de aceitar a novidade, as transformações de uma sociedade em contínua evolução e todo o processo científico, histórico e social. Essa relação

profunda entre homem e objeto, a qual primeiro se estabelece somente com os objetos materiais, agora ampliou-se às criações abstratas, na medida em que se pode relacioná-las materialmente.”<sup>30</sup>

A museóloga paulista identificará, então, como objeto de estudo da Museologia o fato museal ou fato museológico. Sendo assim, para ela, então, o conhecimento museológico abarca não somente o conhecimento técnico racional e sistemático, ou ainda, o conhecimento teórico das disciplinas que sustentam o caráter interdisciplinar da Museologia. Mas o conhecimento museológico também é construído por uma prática na qual este conjunto de conhecimentos adquire um caráter processual de interdependência, reciprocidade, conexões e coerência.

“(…) O fato museal é a relação profunda entre o homem, sujeito conhecedor e o objeto, parte da realidade à qual o homem igualmente pertence e sobre a qual tem o poder de agir.

(…) Assim, a Museologia constitui um ramo específico do conhecimento científico (lógico, racional, sistemático) que não dispensa sua prática, para a qual são elaborados técnicas e procedimentos, instrumentos operacionais de trabalho baseados no conhecimento científico anterior; um conhecimento científico que se renova e rejuvenesce com o auxílio da prática e do empírico, compreendidos aqui como a experiência vivida, a atividade consciente que, no momento de visão e de re-visão e da leitura ou re-leitura do mundo, do real, do natural, ajuda a construção e o desenvolvimento do cultural, do conceitual, do histórico.”<sup>31</sup>

Já em relação ao caráter interdisciplinar da Museologia, a autora destaca que esta se constitui por diferentes domínios de conhecimento e seus objetos de estudo, além de

disciplinas auxiliares e complementares, os quais estão em contínua interação.

“A explicação que os diferentes ‘tipos’ de conhecimento são colo-cados em diferentes níveis é fundamental para a definição do campo de conhecimento museológico (Museologia como ciência) e leva a importantes conseqüências no terreno do **ensino museológico** (Museologia enquanto conhecimento científico ou disciplina para ensinar e aprender) e, portanto, da formação profissional.”<sup>32</sup>

A análise do conjunto da obra de Waldisa Rússio, em grande parte ainda inédita, caracteriza o pioneirismo de seu trabalho e a atualidade de suas idéias e propostas para a Museologia na contemporaneidade, no que concerne à inserção da Museologia na perspectiva das ciências humanas e sociais, além de propor a dinamização da instituição museológica, tendo em vista a sua vinculação aos processos de desenvolvimento social e de conhecimento científico.

“Por outro lado, essa relação dialógica entre Homem e Objeto (no caso, o Objeto é o próprio Fenômeno Científico), que constitui o cerne do fato e do processo museal e museológico, é essencial à proposta da Estação Ciência, concebida como cenário (no sentido antropológico do termo) para a plena realização desse diálogo alimentador de memória e realimentador do processo de criação científica, ambos essenciais para o País. (...) Está superada a fase do **museu + reflexo da sociedade**; inicia-se e impõe-se a fase do museu-processo e do museu agente modificador da realidade social.”<sup>33</sup>

Seus estudos e proposições, além de uma visão precursora, inserem a autora na atualidade de problemáticas e questões que ainda rondam o cotidiano das instituições museológicas, no que diz respeito à revisão dos

processos, à inclusão sociocultural, ao caráter interdisciplinar do conhecimento museológico e à formação profissional. Além de caracterizar o cerne da ação museológica como essência da própria ação humana nos processos de construção das identidades e da memória social, bem como das ações de preservação e transformação do patrimônio em herança.

“Da mesma forma, podemos dizer que o museu constitui a forma mais artificial de preservação e construção da memória social e de sua comunicação. Entretanto, como o cantar da voz humana, poderá ele transmitir tal mensagem de vida, conhecimento e emoção, que nenhum de nós virá jamais a se lembrar da sua ‘artificialidade’ que, afinal, é a de mais um dos inúmeros artefatos do homem. (...) É preciso mudar o mundo. É preciso respeitar a Vida. É preciso realizar um desenvolvimento que se faça em benefício da maioria dos homens e em benefício de todos os seres vivos. Se o Cientificista da Renascença, versátil e universal, se preocupava com as dimensões do Homem e com o compromisso da Ciência para com o Homem, o Cientista da atualidade, altamente especializado, mas cômico de sua responsabilidade humana e social, preocupa-se sim com as dimensões do Homem, dimensões que se estendem para lutar em benefício de todas as formas viventes. Esta inquietação e esta atitude têm de estar reveladas em toda a exposição, mas também na ação educativa e cultural a ser desenvolvida pela **Estação Ciência**.”<sup>34</sup>

No dia 11 de junho de 1990, após uma viagem ao México, morre Waldisa Rússio vítima de moléstia cardíaca. A sua trajetória profissional e acadêmica pode ser balizada, entre a sua dissertação e a sua tese, pela descoberta da Museologia pelos caminhos das Ciências Sociais, ao analisar a função dos museus

em uma reforma administrativa do Estado e ao assumir a função de implantar um museu como assistente técnica na Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia em São Paulo. Para tanto, procurou os cursos de Museologia da Bahia e do Rio de Janeiro, levantou bibliografia, estabeleceu contatos e acabou criando o Curso de Especialização em Museologia da FESP/SP, influenciando com suas idéias a formação de dezenas de profissionais que desempenham diferentes papéis na condução da Museologia entre nós. Além disso, o fato de ter se vinculado ao ICOM possibilitou não somente que conhecesse o pensamento de estudiosos estrangeiros, mas também desenvolvesse uma correspondência profícua, explicitando as suas idéias para profissionais das mais variadas proveniências.

Sintonizada com sua época, a década de 70 e 80 do século XX levantava uma série de questões sobre a atuação dos museus na sociedade. “O museólogo é um trabalhador social”, dizia Rússio. Incoerente seria conceber a Museologia como uma disciplina tecnicista, restrita ao tratamento das coleções museais. A interlocução com outras áreas do conhecimento poderia articular e orientar as práticas museológicas visando ao desenvolvimento das sociedades. Desta forma, sua trajetória esteve intrinsecamente ligada, de forma pioneira, às preocupações de uma Museologia Social. Em outros termos, dos pressupostos da Sociomuseologia, que impregnaram a realidade museológica paulista.

Essa preocupação em definir a Museologia, para além do caráter epistemológico, reverberava em dois aspectos que coadunavam com seu pensamento: a sistematização da Museologia e a formação profissional. Era pragmática. Somente formando de maneira crítica os profissionais de museus seria possível colocar em prática uma Museologia engajada.

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

Quando o museu e a Museologia, no senso global do termo, estudam o ambiente, o homem, ou a vida, são obrigados a recorrer às disciplinas que a exagerada especialização atual separou por completo. A interdisciplinaridade deve ser o método de pesquisa e de ação da Museologia e, portanto, o método de trabalho nos museus e cursos de formação de museólogos e funcionários de museu.”<sup>35</sup>

A sistematização da área disciplinar foi uma de suas preocupações e, pode-se afirmar, um de seus legados à Museologia. O caráter reflexivo de seu trabalho tem continuidade com aqueles que conviveram e compartilharam de seu pensamento. Este se reflete tanto no âmbito da formação profissional, quanto na sistematização do conhecimento museológico.

“Quero esclarecer que neste quadro de referência situarei meu trabalho, o qual penso ser mais uma reflexão do que um princípio básico: uma reflexão que atenda ao diálogo e à crítica, sem os quais ficaria fechada em si mesma, sem a possibilidade de se estender e se enriquecer, ou, também, fazer sua revisão.”<sup>36</sup>

Waldisa Rússio pautou a sua trajetória profissional com diferentes formas de engajamento e enxergou nos museus a singular potencialidade para a promoção das mudanças sociais. Encarou o ensino como uma missão e conseguiu sensibilizar os seus

alunos para os desafios relativos a esta potencialidade. Os seus textos refletem os contextos pelos quais a museóloga transitou, mas, em especial, revelam as suas preocupações reiteradas com equilíbrio entre preservação patrimonial e desenvolvimento social.

### **Bibliografia Consultada:**

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

\_\_\_\_\_. Museologia e Museu, **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 01 de julho 1979, p. 6-7. Suplemento Cultural. Acervo *SIG.RPMUSP*, doação de Maria Cristina Oliveira Bruno

\_\_\_\_\_. Existe um passado museológico brasileiro? **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 29 jul. 1979, p.6-8. Suplemento Cultural. Acervo *SIG.RPMUSP*, doação de Maria Cristina Oliveira Bruno

\_\_\_\_\_. Os museus e a criança brasileira. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo. 16 dez 1979, p.11-13. Suplemento Cultural, recorte. Suplemento Cultural. Acervo *SIG.RPMUSP*, doação de Maria Cristina Oliveira Bruno

\_\_\_\_\_. **Um Museu de Indústria para São Paulo**, São Paulo, Tese (Doutorado), FESP/SP 1980.

\_\_\_\_\_. Museus de São Paulo. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo. 13 jan 1980, p. 11-13. Suplemento Cultural. Recorte. Acervo *SIG.RPMUSP*, doação de Maria Cristina Oliveira Bruno

\_\_\_\_\_. O Mercado de trabalho do museólogo na área da Museologia. **I Encontro de Museólogos do Norte e Norte**, Fundação Joaquim Nabuco – Departamento de Museologia. 1982. Fundo Waldisa Rússio – Instituto

de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo – IEB/USP

\_\_\_\_\_. Alguns aspectos do patrimônio cultural: o patrimônio industrial. São Paulo. 1983-1985. Acervo *SIG.RPMUSP*, doação de Maria Cristina Oliveira Bruno

\_\_\_\_\_. Texto III - Cultura, Patrimônio e Preservação. In: ARANTES, Antonio Augusto (Org.). **Estratégias de Construção do Patrimônio Cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1984. p.59-78.

\_\_\_\_\_. Exposição: texto museológico e contexto cultural. São Paulo, 1986. Acervo *SIG.RPMUSP*, doação de Maria Cristina Oliveira Bruno

\_\_\_\_\_. Museu, Museologia, Museólogos e Formação. **Revista de Museologia**. Instituto de Museologia, FESPSP, v.I, n.1, p.7-11, 1989.

\_\_\_\_\_. Museus Nacionais: o Museu da República. São Paulo, 1989. Acervo *SIG.RPMUSP*, doação de Maria Cristina Oliveira Bruno

\_\_\_\_\_. Conceito de Cultura e sua interrelação com o Patrimônio Cultural e a Preservação. **Cadernos Museológicos**, Rio de Janeiro, n.3, out. 1990.

\_\_\_\_\_. A interdisciplinaridade em Museologia. São Paulo. S/ data. Acervo *SIG.RPMUSP*, doação de Maria Cristina Oliveira Bruno

\_\_\_\_\_. Estação Ciência, um projeto comprometido com a vida - O Projeto Museológico. São Paulo. S/ data. Acervo *SIG.RPMUSP*, doação de Maria Cristina Oliveira Bruno

\_\_\_\_\_. Formação do Museólogo: por que em nível de Pósgraduação?. São Paulo. S/ data. Fundo Waldisa Rússio – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo – IEB/USP

\_\_\_\_\_. *Museologia e Ciências Humanas e Sociais*. São Paulo. S/ data. Fundo Waldisa Rússio – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo – IEB/USP

\_\_\_\_\_. *Sistema da Museologia*. São Paulo. S/ data. Acervo *SIG.RPMUSP*, doação de Maria Cristina Oliveira Bruno

## Notas

- 1 RÚSSIO, Waldisa. Texto III - Cultura, Patrimônio e Preservação. In: ARANTES, Antonio Augusto (Org.). *Estratégias de Construção do Patrimônio Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1984
- 2 RÚSSIO, Waldisa. **Museu, um aspecto das organizações culturais num país em desenvolvimento**. São Paulo: FESP, 1977. (Dissertação de Mestrado), p. 132
- 3 RÚSSIO, Waldisa. **Museu, um aspecto das organizações culturais num país em desenvolvimento**. São Paulo: FESP, 1977. (Dissertação de Mestrado), p. 133
- 4 *Ibidem*, p. 147
- 5 RÚSSIO, Waldisa. *Museologia e Ciências Humanas e Sociais*. São Paulo. S/ data. Fundo Waldisa Rússio – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo – IEB/USP
- 6 RÚSSIO, Waldisa. O Mercado de trabalho do museólogo na área da Museologia. **I Encontro de Museólogos do Norte e Norte**, Fundação Joaquim Nabuco – Departamento de Museologia. 1982. Fundo Waldisa Rússio – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo – IEB/USP. Grifos da autora
- 7 RÚSSIO, Waldisa. *Formação do Museólogo: por que em nível de Pósgraduação?*. São Paulo. S/ data. Fundo Waldisa Rússio – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo – IEB/USP. Grifos da autora
- 8 *Ibidem*
- 9 *Ibidem*
- 10 RÚSSIO, Waldisa. *Formação do Museólogo: por que em nível de Pósgraduação?*. São Paulo. S/ data. Fundo Waldisa Rússio – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo – IEB/USP. Grifos da autora
- 11 *Ibidem*
- 12 RÚSSIO, Waldisa. **Um museu da indústria na cidade de São Paulo**. São Paulo: FESP/SP, 1980. (Tese de Doutorado). p. 240
- 13 *Ibidem*, p. 240
- 14 RÚSSIO, Waldisa. **Um museu da indústria na cidade de São Paulo**. São Paulo: FESP, 1980. (Tese de Doutorado). p. 240
- 15 *Ibidem*
- 16 RÚSSIO, WALDISA. Alguns aspectos do patrimônio cultural: o patrimônio industrial. São Paulo. 1983-1985. Acervo *SIG.RPMUSP*, doação de Maria Cristina Oliveira Bruno
- 17 RÚSSIO, Waldisa. *Formação do Museólogo: por que em nível de Pósgraduação?*. São Paulo. S/ data. Fundo Waldisa Rússio – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo – IEB/USP. Grifos da autora
- 18 RÚSSIO, Waldisa. *Museologia e Museu, O Estado de São Paulo*. São Paulo, 01 de julho 1979, p. 6-7. Suplemento Cultural. Acervo *SIG.RPMUSP*, doação de Maria Cristina Oliveira Bruno
- 19 RÚSSIO, Waldisa. *Estação Ciência, um projeto comprometido com a vida - O Projeto Museológico*. São Paulo. S/ data. Acervo *SIG.RPMUSP*, doação de Maria Cristina Oliveira Bruno
- 20 RÚSSIO, Waldisa. *Museus Nacionais: o Museu da República*. São Paulo, 1989. Acervo *SIG.RPMUSP*, doação de Maria Cristina Oliveira Bruno
- 21 RÚSSIO, Waldisa. *Museus de São Paulo, O Estado de S. Paulo*, São Paulo. 13 jan 1980, p. 11-13. Suplemento Cultural. Acervo *SIG.RPMUSP*, doação de Maria Cristina Oliveira Bruno
- 22 RÚSSIO, Waldisa. *Museus Nacionais: o Museu da República*. São Paulo, 1989. Acervo *SIG.RPMUSP*, doação de Maria Cristina Oliveira Bruno
- 23 RÚSSIO, Waldisa. *Museologia e Museu, O Estado de São Paulo*. São Paulo, 01 de julho 1979, p. 6-7. Suplemento Cultural. Acervo *SIG.RPMUSP*, doação de Maria Cristina Oliveira Bruno
- 24 RÚSSIO, Waldisa. *Museus Nacionais: o Museu da República*. São Paulo, 1989. Acervo *SIG.RPMUSP*, doação de Maria Cristina Oliveira Bruno
- 25 RÚSSIO, WALDISA. Alguns aspectos do patrimônio cultural: o patrimônio industrial. São Paulo, 1983-1985. Acervo *SIG.RPMUSP*, doação de Maria Cristina Oliveira Bruno
- 26 RÚSSIO, Waldisa. *Os museus e a Criança Brasileira, O Estado de S. Paulo*, São Paulo. 16 dez 1979, p.11-13. Suplemento Cultural. Acervo *SIG.RPMUSP*, doação de Maria Cristina Oliveira Bruno
- 27 *Ibidem*
- 28 RÚSSIO, Waldisa. *Museologia e Museu, O Estado de São Paulo*, São Paulo, 01 de julho 1979, p. 6-7. Suplemento Cultural. Acervo *SIG.RPMUSP*, doação de Maria Cristina Oliveira Bruno
- 29 RÚSSIO, Waldisa. *Exposição: texto museológico e contexto cultural*. São Paulo, 1986. Acervo *SIG.RPMUSP*, doação de Maria Cristina Oliveira Bruno
- 30 RÚSSIO, Waldisa. *A interdisciplinaridade em Museologia*. São Paulo. S/ data. Acervo *SIG.RPMUSP*, doação de Maria Cristina Oliveira Bruno
- 31 RÚSSIO, Waldisa. *Sistema da Museologia*. São Paulo. S/ data. Acervo *SIG.RPMUSP*, doação de Maria Cristina Oliveira Bruno

<sup>32</sup> Ibidem

<sup>33</sup> RÚSSIO, Waldisa. Estação Ciência, um projeto comprometido com a vida - O Projeto Museológico. São Paulo. S/ data. Acervo *SIG.RPMUSP* doação de Maria Cristina Oliveira Bruno

<sup>34</sup> RÚSSIO, Waldisa. Estação Ciência, um projeto comprometido com a vida - O Projeto Museológico. São Paulo. S/ data. Acervo

*SIG.RPMUSP* doação de Maria Cristina Oliveira Bruno

<sup>35</sup> RÚSSIO, Waldisa. A interdisciplinaridade em Museologia, São Paulo. S/ data. Acervo *SIG.RPMUSP* doação, doação de Maria Cristina Oliveira Bruno

<sup>36</sup> RÚSSIO, Waldisa. Sistema da Museologia. São Paulo. S/ data. Acervo *SIG.RPMUSP* doação de Maria Cristina Oliveira Bruno





## A radiosa aventura dos Museus

■ MÁRIO CHAGAS

A herança museológica do século XX impõe-se como carta-testamento e repeto a exigir leituras e exercícios de decifração, com a certeza antecipada de que múltiplas respostas são possíveis. Na aurora do novo milênio, os museus – de artes ou de ciências, públicos ou privados, populares ou eruditos, biográficos, etnográficos, locais, regionais ou nacionais – ainda surpreendem, provocam sonhos e vôos nas asas da imaginação. Eis o que eles ainda são: cantos que podem dissolver o presente no passado e, também, fazê-lo desabrochar no futuro; antros ambíguos que podem servir indistintamente a dois ou mais senhores; campos que tanto podem ser cultivados para atender a interesses personalistas como para favorecer o desenvolvimento social de populações locais; espaços que tanto podem ser celas solitárias como terrenos abertos e iluminados pelo sol; casas habitadas, ao mesmo tempo, pelos deuses da criação, da conservação e da mudança.

Os museus ainda são lugares privilegiados do mistério e da narrativa poética que se constrói com imagens e objetos. O que torna possível essa narrativa, o que fabula esse ar de mistério é o poder de utilização das coisas como dispositivos de mediação cultural entre mundos e tempos diferentes, significados e funções diferentes, indivíduos e grupos sociais diferentes.

Ler e narrar o mistério do mundo através de um mundo de coisas é um desafio que se impõe antes mesmo do aprendizado das primeiras letras e dos primeiros números. Compreender e saber operar no espaço (tridimensional) com o poder de mediação de que as coisas estão possuídas é a base da *imaginação museal*. Não há museu possível sem que essa potência imaginativa entre em movimento, é ela que atualiza os museus e lhes confere vida e significado político-social.

O surgimento de novos paradigmas não inviabiliza inteiramente o paradigma anterior, abre apenas novos campos de possibilidades e disponibiliza novas (ou velhas) ferramentas para o enfrentamento de novos (ou velhos) problemas. Além disso, é importante ressaltar, a complexidade da dinâmica social não autoriza a naturalização da crença em marcos rígidos que pretendem fazer *tabula rasa* dos processos e desenvolvimentos anteriores.

No caso dos museus, essa compreensão é de grande importância, uma vez que eles e seus acervos, mesmo quando organizados dentro do paradigma clássico da museologia, podem ser sementes capazes de explodir, num determinado agora, com o vigor de uma narrativa que esboroa a pretensão de construção de muros separadores de tempos e espaços. De resto, o paradigma clássico de museologia no Brasil e no mundo europeu, por exemplo, dominou a maior parte do século XX e sobrevive robusto, como um componente a mais do espectro cultural contemporâneo.

Por tudo isso, suponho que não é desprovido de sentido o entendimento de que as trocas entre centro e periferia são mais intensas, complexas e desconhecidas do que normalmente se imagina. A antropofagia - convém salientar - não é uma exclusividade do modernismo brasileiro. No campo museal ela tem sido uma prática que amiúde se faz presente no plano nacional e internacional. Não soa estranho para esse campo a hipótese de que aquilo que aqui se produz não seja tão-somente cópia, mas seja também original e, portanto, passível de ser antropofagizado. Registre-se ainda que a *imaginação museal* brasileira, para o bem e para o mal, parece aderir com facilidade ao novo, sem que isso impeça o hibridismo e represente grandes compromissos ou grandes rompimentos.

No século XX, no Brasil e no mundo, os museus multiplicaram-se com grande velocidade. E essa multiplicação numérica veio acompanhada de uma expressiva ampliação da museodiversidade; além disso, o seu apelo mítico parece também ter crescido, sem prejuízo das suas dimensões política e lúdico-educativa.

Desde o século XVIII, vinha gradualmente germinando a suposição de que tudo seria passível de musealização, e isso parece ter se confirmado no século XX. E essa confirmação veio por caminhos variados; surgiram pelo mundo afora museus de um tudo: museus que se chamam museus; museus que se chamam casas, espaços e centros culturais; museus que se chamam jardins, cidades e sítios históricos, etnográficos e arqueológicos; museus que se chamam ônibus, navios e trens; museus que se chamam ruas, redes de esgoto e reservas florestais.

A escrita dos museus voltou ao campo de interesse de artistas, filósofos, antropólogos, sociólogos, educadores, historiadores, políticos etc. Em meu entendimento, isso ocorreu

por, pelo menos, dois motivos relativamente simples: a centralidade do poder de mediação das imagens e dos objetos no cosmo da cultura; e a capacidade de renovação da *imaginação museal*.

Quando, nas décadas de 1960 e 1970, alguns setores da vanguarda cultural do Ocidente anunciaram a morte ou, no melhor dos casos, o desaparecimento próximo dos museus, supostamente não levavam em conta esses dois singelos motivos.

Em agosto de 1971, como informou Hugues de Varine, durante a IX Conferência Geral do Icom, realizada em Paris, Dijon e Grenoble, o beninense Stanislas Adotévi e o mexicano Mario Vásquez proclamavam abertamente: a “revolução do museu será radical, ou o museu desaparecerá” (VARINE, 1979: 23; 2000: 63-64).

O necrológio do museu, traduzido a partir de um determinado desejo político, aparecia acompanhado de um discurso que colocava em movimento críticas severas ao caráter aristocrático, autoritário, acrítico, conservador e inibidor dessas instituições, consideradas como espécie em extinção e, por isso mesmo, apelidadas de “dinossauros” e de “elefantes brancos”. No entanto, 20 ou 30 anos depois, verificou-se que os museus não só não morreram, como se proliferaram e ganharam destaque na cena cultural e na vida social do mundo contemporâneo.

Alguns exemplos sobre a proliferação dos museus coligidos na obra *La Museologie*, creditada a George Henri Rivière (1989: 62-68) são esclarecedores e indicam que, no período de 1975 a 1985, o número de museus aumentou expressivamente em países como a antiga República Federal da Alemanha, o Canadá, os Estados Unidos, o Japão e a França.

No seminário “Gestão museológica: desafios e práticas”, realizado, em setembro de

2003, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, Timothy Mason informou que, na Grã-Bretanha, existiam, em 1962, em torno de 900 museus e, em 2003, aproximadamente 2.500, dos quais 1.100 eram pequenos museus que sobreviviam independentes de recursos financeiros hauridos diretamente das esferas governamentais.

No Brasil, a proliferação dos museus tem correspondência com esse quadro geral, uma vez que, como observou Benny Schvasberg, em 1972, estimava-se um total de 391 museus e, em 1984, esse número foi ampliado para 803 (SCHVASBERG, 1989: 115-116). Hoje, segundo os dados do Cadastro Nacional de Museus, projeto desenvolvido pelo Departamento de Museus e Centros Culturais do Iphan, existem no Brasil algo em torno de 2470 museus.

De qualquer forma, as críticas dirigidas ao caráter dinossáurico de algumas instituições museais surtiram algum efeito e parecem ter estimulado os ventos reformistas e modernizantes que, nas décadas de 1980 e 1990, passaram por algumas delas. A modernização trouxe maior preocupação com os serviços destinados ao público e maior atenção para as práticas pedagógicas, além do aprimoramento dos recursos expográficos e do refinamento dos procedimentos técnico-científicos nas áreas de preservação, conservação, restauração e documentação museográfica.

Num mundo que passou a adotar o espetáculo como medida de todas as coisas, o próprio caráter dinossáurico foi transformado em elemento espetacular. Como um corolário da cultura espetacular absorvida e desenvolvida pelos museus clássicos e tradicionais, consagraram-se as chamadas mega-exposições, algumas tratando de artes, outras de tesouros históricos e outras ainda de ciências e de dinossauros, todas sempre espetaculares. Os dinossauros musealizados e os museus dinossáuricos voltaram à moda. Os

ventos reformistas, no entanto, não pretendiam abolir e não aboliram os acentos autoritário, aristocrático, colonialista e imperialista de muitas dessas instituições. O que se pretendia evitar – e se evitou – é que um museu como o Louvre, considerado como “protótipo do almoxarifado de um patrimônio burguês” (MENEZES, 1994: 11), fosse incendiado, como simbólica e ironicamente preconizavam os representantes da geração rebelde do movimento social francês de Maio de 1968.

A minha sugestão é que o diagnóstico da morte ou do desaparecimento próximo dos museus – considerados como lugares consagrados pela tradição cultural da burguesia ocidental – deve ser lido como parte dos movimentos político-sociais de crítica e contestação que, nas décadas de 1960 e 1970, atingiram em cheio diversos valores institucionalizados. Se, por um lado, essas críticas parecem ter contribuído para a invenção de um novo futuro para os museus clássicos e tradicionais, por outro, parecem ter colocado em movimento o desejo de se constituir uma nova *imaginação museal*, até então não prevista.

No início da década de 1970, essa nova *imaginação museal* começou a ganhar visibilidade a partir de experiências desenvolvidas em diversas partes do mundo, sem que entre elas houvesse, inicialmente, visíveis canais de intercâmbio. Nesse quadro, situa-se o surgimento do *ecomuseu*, que, segundo o criador do termo, nada mais era “do que uma tentativa, um convite a dar provas de imaginação, de iniciativa e de audácia” (VARINE, 2000: 62).

Hugues de Varine, um dos participantes da geração de 1968, relata que foi ele quem cunhou o neologismo *ecomuseu*, num restaurante em Paris, na primavera de 1971, durante um almoço para tratar da organização da IX Conferência Geral do Icom, na companhia de George Henri Rivière, ex-diretor e

conselheiro permanente do Icom, e de Serge Antoine, conselheiro do ministro do Meio Ambiente. Durante esse almoço, George Henri Rivière e Hugues de Varine, visando à abertura de um novo campo para a pesquisa museológica, explicitaram o desejo de ouvir o ministro manifestar-se publicamente acerca das relações entre o museu e o meio ambiente. O conselheiro do ministro, no entanto, estava reticente:

Esforçamo-nos sem êxito, G.H. Rivière e eu, para convencer nosso interlocutor da vitalidade do museu e de sua utilidade. Finalmente, por brincadeira, eu disse: “seria absurdo abandonar a palavra; melhor mudar sua imagem de marca... mas pode-se tentar criar uma nova palavra a partir do museu...”. E tentei diversas combinações de sílabas a partir das duas palavras “ecologia” e “museu”. Na segunda ou terceira tentativa, pronunciei “ecomuseu”. Serge Antoine aguçou o ouvido e declarou pensar que talvez essa palavra pudesse oferecer ao Ministro a ocasião de abrir um novo caminho à estratégia de seu Ministério (VARINE, 2000: 64).

Como se pode perceber, o termo *ecomuseu* nasceu de um jogo de palavras e inteiramente vinculado a interesses políticos. Não se deve ter ingenuidade a esse respeito. Tratava-se de imaginar uma nova possibilidade de ação museal livre do “passadismo empoeirado” (VARINE, 2000: 64) e aberta para as conexões entre cultura e natureza, entre museu e meio ambiente. A formulação teórico-conceitual desse novo tipo de museu – envolvendo as noções de patrimônio total ou integral, participação comunitária, desenvolvimento local e meio ambiente (ou território) – foi decorrente de um trabalho posterior. Na raiz desse novo tipo de museu, estava presente a importância da utilização da “linguagem das coisas” como dispositivo de mediação de práticas e relações

socioculturais, incluindo as questões de uso e preservação dos chamados recursos naturais.

Em setembro de 1971, o ministro francês do Meio Ambiente lançou oficialmente, em Dijon, a idéia do ecomuseu como instituição norteada por uma pedagogia do meio ambiente e, na maioria das vezes, inserida em parques naturais (VARINE, 2000: 68). Nessa mesma época, Hugues de Varine foi convidado por Marcel Evrard, que atuava na Associação de Amigos do Museu do Homem de Paris, para participar do projeto de instalação de um museu na comunidade Le Creusot-Montceau-les-Mines. De acordo com o depoimento e a memória de Hugues de Varine, o projeto do Museu do Homem e da Indústria nesta comunidade tomou forma em novembro de 1971. Três anos mais tarde, esse museu-processo, fragmentado e espalhado numa área urbana de 500 quilômetros quadrados, com 90 mil habitantes, receberia oficialmente a designação de ecomuseu. No entanto, entre o ecomuseu anunciado no contexto da política governamental do ministro francês do meio ambiente e o ecomuseu abrigado pelo Museu do Homem e da Indústria da comunidade Le Creusot-Montceau-les-Mines, existiam nítidas diferenças (VARINE, 2000: 68-69). A principal delas era o caráter urbano e o sentido de participação da população local que informava o processo de reflexão e ação do Museu do Homem e da Indústria.

Seguindo por outras trilhas teóricas e práticas, um grupo de museólogos e profissionais de museus reuniu-se em Santiago do Chile, em maio de 1972, para a realização de uma mesa redonda sobre o papel dos museus na América Latina.

Em 1970, Salvador Allende havia sido eleito para a presidência do Chile e dera início ao governo socialista da Unidade Popular, processo que seria interrompido, em 1973, com o golpe militar liderado pelo ge-

neral Augusto Pinochet Ugarte. Foi, portanto, no ventre desse governo socialista e democraticamente eleito, num momento de tensão política para toda a América Latina que se realizou um dos encontros mais emblemáticos e seminiais da museologia na segunda metade do século XX.

Contrariando as tendências em voga, todos os especialistas convidados para a Mesa Redonda de Santiago do Chile eram latino-americanos e, por essa razão, foi adotado o espanhol como idioma oficial de comunicação. Além disso, também foram convidados para intervir nos debates especialistas em educação, urbanismo, agricultura, meio ambiente e pesquisa científica. Durante a etapa de preparação do encontro, cogitou-se a entrega da direção dos trabalhos a Paulo Freire. Por razões políticas, sua indicação foi vetada na Unesco por um delegado do governo brasileiro, que, naquela altura, vivia sob um regime de ditadura militar.

Ao fazer um exercício de lembrança do que chamou a “aventura de Santiago”, Hugues de Varine registrou, como resultados inovadores daquele encontro, duas noções: o “museu integral”, isto é, um processo que leva em “consideração a totalidade dos problemas da sociedade”; e o “museu enquanto ação”, isto é, como um “instrumento dinâmico de mudança social”. A combinação dessas duas noções permitiu que se lançasse no campo do esquecimento aquilo que, durante mais de 200 anos, se apresentava como paradigma identitário dos museus: “a missão da coleta e da conservação”. Por esse caminho, chegou-se ao “conceito de patrimônio global a ser gerenciado no interesse do homem e de todos os homens” (VARINE, 1995: 18).

Na reunião de Santiago do Chile, não se falava em ecomuseu. O que estava em pauta na agenda dos debates museológicos era a noção de *museu integral*, mas, com certeza, havia agulha e linha costurando aproxima-

ções entre esses diferentes caminhos de renovação da *imaginação museal*.

Iniciado por volta de 1973 e interrompido em 1980, o projeto experimental da “Casa del Museo” desenvolvido em bairros populares do México, a partir do Museu Nacional de Antropologia, é um exemplo claro de aplicação das resoluções de Santiago do Chile e que apresenta conexões com os princípios teóricos dos ecomuseus comunitários. (VARINE, 2000: 67-68).

O golpe militar que pôs fim ao governo socialista de Salvador Allende contribuiu para o silêncio que se impôs em torno da memória daquele emblemático encontro. O desejo de silenciar a construção de uma nova *imaginação museal*, com acento popular, participativo e utópico, com uma face política de esquerda, não foi eficaz a ponto de impedir que 10 anos depois, 20 anos depois e mesmo 35 anos depois os principais temas daquela memorável mesa redonda voltassem sucessivamente a ocupar a agenda de outros encontros locais, regionais, nacionais e internacionais.

O desenvolvimento silencioso de experiências orientadas por novas perspectivas museológicas eclodiu, com vigor e algum barulho, no primeiro ateliê internacional realizado em 1984, na cidade canadense de Quebec, ocasião em que foram retomadas explicitamente as resoluções da Mesa Redonda de Santiago do Chile e foram lançadas as bases do que se convencionou chamar de Movimento Internacional da Nova Museologia (Minom). Segundo depoimento de Mario Moutinho:

Coube ao grupo dos ecomuseus do Quebec, em particular à ação de Pierre Mayrand e de René Rivard, lançar um projeto de encontro internacional onde se reunissem museólogos de vários países, representando experiências diversas,

analisando o que de comum nas suas ações poderia servir de elo a uma colaboração mais estreita, afirmando simultaneamente que a museologia trilhava novos rumos (1989: 55).

Quando oriento o olhar para a herança museológica do século XX – sobretudo a que se construiu após a Segunda Guerra Mundial –, parece-me claro que as décadas de 1970 e 1980 caracterizaram-se como um período de efervescência e turbulência museal sem precedentes. Experiências variadas e inovadoras foram levadas a efeito e novos enfoques teóricos foram desenvolvidos. Os museus, que até aquela época proclamavam a sua neutralidade política e celebravam o seu distanciamento dos problemas sociais, foram sacudidos e desafiados a enfrentar situações concretas que não diziam respeito apenas às tradições de um passado idealizado, mas sim ao cotidiano e à contemporaneidade das sociedades em que estavam inseridos. Trabalhar com museus deixou de ser apenas um exercício de retirar, às vezes, a poeira das coisas, de elaborar, de vez em quando, etiquetas óbvias, de registrar, disciplinada e docilmente, a acromegalia das coleções e de contar – ora pelo modo eufórico, ora pelo deprimido – o número de visitantes. Trabalhar em museus passou a significar também ter interesse na vida social e política – das pessoas, das coleções, dos patrimônios culturais e naturais e dos espaços – e, por essa vereda, a ser um exercício explícito de operar com relações de memória e poder por meio da mediação das coisas concretas.

O paradigma clássico da museologia foi posto em xeque. Mas isso não quer dizer que tenha desaparecido ou sucumbido depois das batalhas travadas nas décadas de 1970 e 1980. Os museus clássicos e tradicionais, assim como os outros museus, são dotados de um poder mimético e de uma grande capacidade de adaptação aos novos tempos. Isso também não quer dizer, como procurei de-

monstrar, que não tenham sido obrigados a acionar mecanismos de reforma e de modernização. Mas, ao acionar esses mecanismos, eles cuidaram de manter intactos os alicerces sobre os quais se assentavam.

Quando assento a lupa para melhor observar a herança museológica do século XX, saltam aos olhos a grande proliferação de museus de variados tipos e a constituição de uma *imaginação museal* inovadora: aquela que se alimenta de práticas culturais desalinhas com a idéia de acumulação patrimonial e que, em vez de se orientar para as grandes narrativas, desejosas de grandes sínteses, volta-se para as “narrativas modestas” (KUMAR, 1997) e valoriza a relação entre os seres e entre os seres e as coisas. Podem ser narrativas modestas, mas apresentam pujança discursiva e capacidade de promover outras possibilidades de identificação.

Essa nova *imaginação museal* está na origem:

- da apropriação do saber museológico especializado por determinados grupos étnicos e sociais, que, em combinação com os seus próprios saberes, geram saberes híbridos capazes de produzir práticas inovadoras;
- das experiências museográficas que se realizam na primeira pessoa e permitem que o outro tome a palavra e fale por si mesmo;
- da multiplicação de museus locais de participação coletiva, sem especialização disciplinar e orientados para a valorização de contra-memórias que, durante longo tempo, estiveram silenciadas ou colocadas à margem dos processos oficiais de institucionalização de memórias nacionais ou regionais;
- dos procedimentos museológicos que operam ao mesmo tempo com o patri-

mônio material e espiritual compondo narrativas poéticas, costurando práticas políticas e pedagógicas que não estavam previstas nos manuais museológicos da primeira metade do século XX.

O caráter inovador dessa *imaginação museal* que se desenvolveu no enfrentamento com o paradigma clássico da museologia não é suficiente para afastar dos museus e dos processos museais que inspira determinados riscos e perigos, alguns dos quais foram anteriormente identificados por Hugues de Varine. Aos já identificados, acrescento alguns outros e, desse modo, componho e apresento a seguir um conjunto setenário de riscos e perigos que ameaçam os novos museus e processos museais:

- 1) ser considerado como ameaça ao museu clássico e a toda ação cultural espetacular, o que pode ocasionar o seu esvaziamento socioeconômico ou simplesmente a intervenção autoritária;
- 2) ser considerado como um “outro” e, portanto, na lógica do “mesmo”, sem identidade com o universo museal, o que pode levar à negação do direito de ser apenas um museu diferente;
- 3) ser esconderijo e máscara dos representantes do modelo clássico e tradicional, o que pode originar a confusão e o descrédito;
- 4) a falta de maturidade dos participantes do processo inovador, especialmente naquilo que se refere ao enfrentamento de crises internas; isso pode provocar tanto o retorno ao paradigma clássico como a instalação de múltiplos procedimentos rebeldes e inconseqüentes;
- 5) o controle de todo o processo museal por uma única família ou um único grupo, o que pode fomentar a repro-

dução dos modelos autoritários, ego-cêntricos, excludentes e antidemocráticos;

- 6) o abandono da especificidade da linguagem das coisas e da narrativa poética, o que pode propiciar a transformação do museu em outra coisa qualquer;
- 7) o rompimento do canal de contato com o outro, com o diferente e mesmo com o universal, o que pode levar à paralisia cultural, ao exercício estéril de falar a mesma coisa para o mesmo. Esse último perigo pode desembocar na autofagia, que é, em tudo e por tudo, o contrário da antropofagia dos velhos modernistas.

Para além de todos esses riscos e perigos, interessa reter que os museus constituem, hoje, fenômeno muito mais complexo do que aquilo que se imaginava na década de 1960. Para compreendê-los criticamente, não é mais suficiente reduzi-los ao papel de “bastião da alta cultura” (HUSSEYN, 1994) e de legitimadores dos interesses das classes dominantes, ainda que esses papéis continuem sendo assumidos por muitas instituições. Ao serem compreendidos como campo de ação e discurso, os museus deixaram de interessar apenas aos conservadores dos *memorabilia* das oligarquias. Se isso é verdade, mais do que nunca se evidencia a necessidade de entender tal fenômeno e aprender a utilizar esse instrumento mediador que interfere na vida social contemporânea.

Um dos desafios ao pensamento crítico sobre os museus é o desenvolvimento de investigações específicas que levem em consideração um processo dialético mais complexo do que aquele que se reduz ao jogo entre o passado e o presente, o velho e o novo, a tradição e a modernidade. Esse desafio implica, por exemplo, a consideração de que os museus são plurais, de que há uma grande

diversidade museal, de que eles podem ser tomados como ferramentas de trabalho – e podem, portanto, servir a interesses variados – e de que, mesmo dentro de um único museu, existem múltiplas linhas de força em ação. Um outro desafio é compreender os museus como práticas sociais e centros de interpretação, e isso possibilita que sejam entendidos como campos de relações objetivas, subjetivas e intersubjetivas. Pensar os museus como espaço de relações é aceitar a sua dimensão humana, a sua condição de “casa do homem” em processo de construção e, em consequência, o seu estado de permanente tensão.

Em 1980, Waldisa Russio Camargo Guarnieri elaborou o projeto do Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia de São Paulo, concebendo-o como embrião de um ecomuseu de múltipla sede. Nesse projeto, ela propunha a musealização de fábricas e empresas e adotava o “discurso chapliniano como tema básico” (GUARNIERI, 1980). No começo, no meio e no fim do documento de divulgação do projeto, ela repetia o mote de Charles Chaplin: “Vós não sois máquinas! Não sois animais! Vós sois homens! Trazeis o amor e a humanidade em vossos corações! Vós, o povo, tendes o poder de criar esta vida livre e esplêndida... de fazer desta vida uma radiosa aventura” (apud GUARNIERI, 1980). Em meu entendimento, esse discurso universal e humanizador de Chaplin aparecia ali na proposta de Waldisa Russio como o fio condutor de uma narrativa utópica, que ancorava uma nova *imaginação museal*. Essa narrativa parecia sugerir: os museus podem ser compreendidos como máquinas, tecnologias ou ferramentas; mas nós não somos museus, não somos coisas, somos humanos. Nós trazemos o amor e a humanidade em nossos corações; nós temos o poder de criar artefatos e museus; temos o poder de criar esta vida livre e esplêndida... de fazer da vida uma aventura radiosa.



**BIBLIOGRAFIA**

- ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- ARAÚJO, Marcelo; BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Org.). *A memória do pensamento museológico contemporâneo: documentos e depoimentos*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Icom, 1995.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARY, Marie-Odile; WASSERMAN, F. (Org.). *Vagues*, v. 1: une anthologie de la nouvelle muséologie. Mâcon: Editions W, 1992.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_, v. 2. Mâcon: Editions W, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras Escolhidas, v. I).
- BOMENY, Helena; BIRMAN, Patrícia (Org.). *As assim chamadas ciências sociais: formação do cientista social no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1991.
- BOURDIEU, Pierre. *L'amour de l'art: les musées d'art européens et leur public*. Paris: Minuit, 1969.
- BREFE, Ana Cláudia Fonseca. *Um lugar de memória para a nação: o Museu Paulista reinventado por Affonso d'Escragnoille Taunay, 1917-1945*. 1999. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira. A museologia como uma pedagogia para o patrimônio. *Ciências & Letras*, Porto Alegre, n. 31, p. 87-97, 2002.
- CANCLINI, Néstor García. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 23, p. 94-115, 1994.
- CHAGAS, Mário. *Museália*. Rio de Janeiro: JC Editora, 1996.
- \_\_\_\_\_. Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, v. 13, 1999.
- \_\_\_\_\_. Memória e poder: focalizando as instituições museais. *Interseções: Revista de Estudos Interdisciplinares*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 2, p. 5-23, 2001.
- \_\_\_\_\_. Museu, literatura e emoção de lidar. *Revista do Museu Antropológico*, Goiânia, v. 5/6, n. 1, p. 293-324, jan. 2001/dez. 2002.
- CHAGAS, Mário; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. A vida social e política dos objetos de um museu. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 34, p. 195-220, 2002.
- CHAUÍ, Marilena. *Seminários: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- \_\_\_\_\_. Os trabalhos da memória. In: BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ENCONTRO INTERNACIONAL DE ECOMUSEUS, 1., 1992, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: SMCTE, 1992.*
- FERNÁNDEZ, Luis Alonso. *Introducción a la nueva museología*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Portugalia, 1967.
- FREIRE, José Ribamar Bessa. A descoberta do museu pelos índios. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 250-251.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, n.2, 1988.
- \_\_\_\_\_. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003a, p. 21-29.
- \_\_\_\_\_. Os museus e a cidade. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003b, p.175-189.
- GUARNIERI, Waldisa Russio Camargo. *Um museu de indústria em São Paulo*. São Paulo: Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia de São Paulo, 1980.
- \_\_\_\_\_. L'interdisciplinarité en museologie. *MuWop*, Estocolmo, n. 2, 1981.
- \_\_\_\_\_. Cultura, patrimônio e preservação (Texto III) In: ARANTES, Antônio Augusto (Org.) *Produzindo o passado: estratégias de construção do patrimônio cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 59-64.
- \_\_\_\_\_. Museologia e identidade. *Cadernos Museológicos*, Rio de Janeiro, n. 1, 1990.
- \_\_\_\_\_. Presença dos museus no panorama político-científico-cultural. *Cadernos Museológicos*, Rio de Janeiro, n. 2, 1990.
- \_\_\_\_\_. Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. *Cadernos Museológicos*, Rio de Janeiro: IBPC, n. 3, 1990.
- HOBBSAWM, Eric J.; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- HUBERT, François. *L'écomusée, entre utopie et nostalgie*. 1997. Mimeo.
- HUDSON, Kenneth. Un museo innecesario. *Museum*, Paris, n. 162, p. 114-116, 1989.
- HUSSEYN, Andreas. Escapando da amnésia. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 23, p. 34-57, 1994.
- KUMAR, Krishan. *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- LE GOFF, Jacques. *Reflexões sobre a história*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- LOPES, Maria Margareth. A formação de museus nacionais na América Latina. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, v. 30, p. 121-146, 1998.
- MALRAUX, André. *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- MAURE, Marc. La nouvelle muséologie – qu'est-ce-que c'est?. In: SCHÄRER, Martin R. (Ed.). *Museum and community II*. Vevey, Switzerland: Alimentaryum Food Museum, 1996, p. 127-132. (Icofom Study Series, 25).
- MAYRAND, Pierre. La nouvelle muséologie affirmée. *Museum*, Paris, n. 148, p. 199-200, 1985.
- MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. "Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico". In: *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*. São Paulo, v.2, p.9-42, jan./dez. 1994.

- MOUTINHO, Mário C. *Museus e sociedade*. Monte Redondo, Portugal: Museu Etnológico de Monte Redondo, 1989.
- MOVIMENTO INTERNACIONAL PARA UMA NOVA MUSEOLOGIA. *Tèxtes de Muséologie*. In: *Cadernos do Minom: Tèxtes de Muséologie*, Lisboa, n. 2, 1992.
- MUSEU MAGÜTA. *Boletim do Museu Magüta*, Benjamin Constant (AM), ano 1, n. 1, jan. 1993.
- NICOLAS, Alain (Org.). *Nouvelles muséologies*. Marseille: Association Museologie Nouvelle et Experimentation Sociale, 1985.
- POMIAN, Krzystof. Coleção. In: LE GOFF, Jacques (Org.). *Enciclopédia Einaudi*, v. 1: memória/história. Porto: Imprensa Nacional, 1984.
- POULOT, Dominique. *Musée Nation Patrimoine 1789-1815*. Paris: Gallimard, 1997.
- PRIMO, Judite (Org.). Museologia e patrimônio: documentos fundamentais. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, n. 15, 1999.
- RIVARD, René. Les écomusées au Québec. *Museum*, Paris, n. 148, p. 202-205, 1985.
- RIVIÈRE, George-Henri. Definition évolutive de l'ecomusée. *Museum*, Paris, n. 148, p. 182-183, 1985.
- \_\_\_\_\_. *La museologie*. Paris: Dunod, 1989.
- ROJAS, Roberto (Org.). *Os museus no mundo*. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.
- SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. O papel dos museus na construção de uma identidade nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 28, p. 21-36, 1996a.
- SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *História, tempo e memória: um estudo sobre museus a partir da observação feita no Museu Imperial e no Museu Histórico Nacional*. 1989. Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1989.
- \_\_\_\_\_. O pesadelo da amnésia coletiva: um estudo sobre os conceitos de memória, tradição e traços do passado. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 70-84, 1993.
- SCHVASBERG, Benny. *Espaço & cultura: equipamentos coletivos, política cultural e processos urbanos (Dissertação de Mestrado)*. Rio de Janeiro: UFRJ/ Ippur, 1989.
- SOLA, Tomislav. The concept and nature of museology. *Museum*, Paris, n. 153, p. 45-49, 1987.
- VARINE, Hugues de. A respeito da mesa-redonda de Santiago. In: ARAÚJO, Marcelo Mattos; BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Org.). *A memória do pensamento museológico contemporâneo: documentos e depoimentos*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Icom, 1995, p. 17-19.
- \_\_\_\_\_. O ecomuseu. *Ciências & Letras*, Porto Alegre, n. 27, p. 61-101, jan./jun. 2000.



# As Ondas do Pensamento Museológico:

Balanço sobre a produção brasileira<sup>1</sup>

■ MANUELINA MARIA DUARTE CÂNDIDO

## INTRODUÇÃO

A Museologia vem passando por profundas transformações, notadamente desde Mesa Redonda de Santiago, de 1972, que considerou prioridade a intervenção social. O impacto desta Mesa Redonda, organizada pela Unesco, sobre o “*Papel do Museu na América Latina*”, faz dela (DESVALLÉES, 1992), ao lado do colóquio “*Museu e Meio Ambiente*” (França, 1972) e das jornadas de Lurs, em 1966, onde se iniciou a gestação do conceito de ecomuseu, um dos momentos fundadores da chamada Nova Museologia. A Declaração de Quebec e a criação do MINOM – Movimento Internacional para uma Nova Museologia em 1984, foram considerados o reconhecimento pela Museologia do direito à diferença (MOUTINHO in ARAUJO; BRUNO, 1995: 29). Em 1992, a Declaração de Caracas reafirmou a função sócio-educativa do museu, o estímulo ao pensamento crítico e seu papel como canal de comunicação (DESVALLÉES, 1992: 15-16). Neste ínterim, as reflexões da Museologia apontam para a compreensão da cultura como criadora das condições necessárias para o desenvolvimento. Há um rompimento com a idéia de coleção como fonte geradora dos processos museológicos, a preservação é entendida como fundamental e como possibilidade de integrar diversos aspectos do patrimônio e potencializar a ação interdisciplinar. Em meio a esta ampliação conceitual e experiências de aplicação, percebemos que não houve produção científica e sistematização do pensamento museológico equivalentes, especialmente num Brasil de estreitas possibilidades de formação na área, panorama que apenas no início do século XXI vai aos poucos sendo transformado.

Podemos mapear tentativas de sistematização da produção da Nova Museologia, como os dois volumes de “*Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*”, organizada por André Desvallés (1992-1994). Em língua portuguesa os vazios são mais evidentes, pois mesmo aspectos mais tradicionais da Museologia ainda carecem de maiores análises e de publicações, para que se ampliem os debates e a divulgação da informação. A parca – embora crescente – produção acadêmica e a inexistência de traduções de alguns documentos fundamentais têm dificultado avanços mais significativos, a despeito de alguns esforços para publicação da produção na área<sup>2</sup>.

A limitada representação da Museologia brasileira na antologia<sup>3</sup> motivou uma revisão do pensamento museológico nacional no sentido de localizar uma produção que foi olvidada e trazer à luz uma parcela da produção brasileira dispersa em teses, anais e documentos de encontros, revistas e livros. Este trabalho se justificou, então, pela ausência de revisão sistemática da produção bibliográfica nacional acerca da chamada Nova Museologia. Passados alguns anos desde sua elaboração, mantivemos como recorte a produção analisada à época (2000). Relacionamos seis autores que se destacavam pela relevância de sua produção acadêmica e bibliográfica, de suas experiências na aplicação da Museologia e de sua participação em programas de formação profissional na área: Teresa Scheiner e Mário Chagas (RJ); Maria Célia Santos (BA); Waldisa Russo, Cristina Bruno e Heloisa Barbuy (SP).

O trabalho denominado Ondas do Pensamento Museológico Brasileiro, inspirou-se em *Vagues* e trouxe de lá também a noção do infundável e do movimento contínuo que a produção do conhecimento tem, e a idéia de que o pensamento museológico passa sempre por ondas de renovação. Há todo um capítulo dedicado à revisão dos conceitos

presentes em *Vagues*, e no qual não iremos nos deter aqui. Este artigo vai direto para o balanço sobre a produção brasileira, com a ressalva de que estudamos a produção dos seis autores mencionados até o que foi possível acessar em 2000, ano de produção do trabalho original. Nele procuramos contribuir com futuras revisões bibliográficas apresentando resenhas dos trabalhos principais dos seis autores estudados, que também serão suprimidas aqui. Foram resenhadas as dissertações de mestrado dos seis autores e teses dos que tinham, à época, concluído doutorado.

## A PRODUÇÃO BRASILEIRA E AS ONDAS DE RENOVAÇÃO DA MUSEOLOGIA

Nas resenhas dos trabalhos estudados destacamos os termos que apresentavam paralelos com conceitos apresentados na antologia francesa. É a análise das convergências e divergências entre a bibliografia nacional e a estrangeira, além dos diferentes pontos de vista dos autores brasileiros estudados sobre os principais conceitos da chamada Nova Museologia, que apresentaremos a seguir.

Um tópico largamente identificado na antologia foi a problemática dos museus em crise, entendida como uma crise de identidade institucional. Mário Chagas considerou o atual estágio da Museologia “*um momento de grande fertilidade, se não decorrente, pelo menos estreitamente relacionado com uma crise de identidade perfeitamente identificável*” (CHAGAS, 1996: 18). Teresa Scheiner entende também que a crise dos museus ocorre no âmbito da identidade institucional, pois estariam sendo definidos, na relação homem-museu, 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 fór-*

*mulas tradicionalmente definidas por algumas sociedades*” (SCHEINER, 1998: 111). Para ela, a identidade dos museus hoje, estaria ligada à sua compreensão como plural, mediador desta pluralidade junto a outras instâncias de representação, fenômeno cultural em processo – não instituição –, comprometido com a identidade como processo, não verdade (Idem: 125).

Scheiner identifica como dilemas atuais da Museologia: entender como o museu tradicional disseminou-se além da Europa e tornou-se hegemônico, distanciar-se do mito e atuar sobre a realidade; analisar os modelos museológicos alternativos que o séc. XX viu nascerem (Idem: 137-138). Para Chagas, tais modelos, com toda a reformulação conceitual que acarretaram, geraram para a Museologia o problema da coexistência de paradigmas distintos. A de Peter Van Mensch (1994) onde coexistem múltiplas tendências do pensamento museológico contemporâneo, revela a inexistência, até o momento, de uma orientação vitoriosa, o que caracterizaria uma crise de paradigmas na Museologia (CHAGAS, 1996: 29).

Evres (1992: 195-212) relativiza a conclusão de Chagas de que a convivência de paradigmas na Museologia constituiria um “*caos teórico*” que se resolveria com a hegemonia de um dos paradigmas. Evres se opõe, por entender que a diversidade de orientações não é consequência de uma crise, mas da riqueza de soluções surgidas no confronto com a realidade. No mesmo trabalho Evres estuda as idéias de Cristina Bruno, mas não no que diz respeito a este problema do paradigma. Entendemos que esta museóloga considera a existência dos múltiplos universos de aplicação como parâmetros para ajustar a prática museológica, mas que se baseia sempre na orientação do paradigma da Museologia como estudo do fato museal, ou seja, da relação do homem com o objeto num cenário.

Para Heloisa Barbuy, a Nova Museologia é “*Uma filosofia guiada pelo sentido de dessacralização dos museus e, sobretudo, de socialização, de envolvimento das populações ou comunidades implicadas em seu raio de ação*” (BARBUY, 1995: 209). Portanto, distingue Museologia e Nova Museologia como prismas da disciplina. Cristina Bruno argumenta que há somente uma Museologia, e a Nova Museologia seria denominação adequada somente ao movimento inaugurado em Quebec, em 1984 (BRUNO, 1995:158). Não é uma outra Museologia, mas um alargamento de horizontes epistemológicos com as mesmas preocupações (Idem: 158). Maria Célia Santos (2002) se define simplesmente como museóloga, evitando a rotulação de “*nova museóloga*” e trabalha com a adoção de novos conceitos e práticas trazidas para a realidade social em que se insere, sem rompimento radical com o patrimônio já institucionalizado. Ao revisar em 1992, no Encontro Internacional de Ecomuseus, as ações desenvolvidas no Museu de Arte Sacra da UFBA, mostra que não desvincula a ação museológica transformadora da atuação em museus tradicionais. Identifica nas práticas realizadas nesse museu elementos da ecomuseologia, como a cultura entendida enquanto processo social, a ação integrada à comunidade e a prática social como ponto de partida; e propõe que o exercício museológico se relacione com os modelos dentro de uma necessária redução ao contexto social de aplicação (SANTOS, 1993: 114-115).

Discussão inseparável é a própria indefinição da Museologia enquanto campo científico. Há propostas desde a patrimonialidade de Tomislav Sola (já aceita por Van Mensch), passando pela disciplina científica em processo de constituição de Ana Gregorová, à definição do ICOM da Museologia como ciência aplicada ainda muito ligada à instituição museu. Embora não totalmente consensuais são constantes a tríade Homem (público/ sociedade), Objeto (cole-

ção/ patrimônio), Cenário (museu/ território), em relação, conforme a definição do fato museal por Waldisa Russio. A amplitude atribuída a cada um desses vértices dá a abrangência do papel do museu e da Museologia. A bibliografia brasileira compartilha o debate. Santos (1996: 94-95), em busca de uma metodologia para a Museologia, revisa as “cinco linhas básicas de atuação da ciência museológica”, de Van Mensch, que são a Museologia Geral, a Museologia Aplicada, a Museologia Especial, a Museologia Histórica e a Museologia Teórica. Tais linhas são, basicamente, a composição dos quadros referenciais da disciplina propostos por Cristina Bruno. A formulação de quadros sintéticos, aliás, é uma constante em Bruno e Santos. O exercício de síntese e de sistematização do conhecimento da área reforça a perspectiva de ambas na formulação de uma teoria própria para a Museologia.

Mário Chagas também afirma seu interesse em discutir os fundamentos epistemológicos da Museologia, colocando-os acima da consideração da mesma como ciência, prática, arte ou disciplina, ainda que diga preferir assim considerá-la: como disciplina (CHAGAS, 1996: 17). A compreensão de Museologia deste autor amplia a definição de Waldisa Russio, embora parta dela como base, por entender que o museu possa ser um cenário institucionalizado ou não. O museu conceitual é uma categoria que ele exprime já na análise do pensamento marioandradiano, onde o identifica. Para Chagas, a relação entre homem, objeto e cenário constitui uma realidade em trânsito e o estabelecimento da relação como figura geométrica baseada em três vértices caracteriza um ternário matricial para o pensamento e para a aplicação da Museologia (Idem: 31). O museu conceitual está presente ainda em outros, como Bruno e Scheiner.

Bruno (1996: 09-38) está envolvida no esforço para a organização epistemológica da Museologia, que compreende como disci-

plina aplicada cujas preocupações principais são a identificação e análise do comportamento do homem em relação ao seu patrimônio; e o desenvolvimento de processos que convertam o patrimônio em herança e participem da construção das identidades.

Scheiner (1998) identifica três vertentes da teorização em Museologia: uma na teoria do patrimônio<sup>4</sup>, geraria o dilema de que a Museologia depende de uma área do pensamento maior à qual pertenceria; a segunda congrega aplicação e teorização como partes indissociáveis; e a terceira pesquisa o fenômeno museu. A combinação destas posturas faria da Museologia uma ciência específica ou vinculada a uma ciência do patrimônio e da memória, que busca elementos para a definição de uma linguagem própria e universal em suas experimentações. Sua própria dissertação, entretanto, é mostra de uma forma de conceber a Museologia mais afeita à discussão teórica que à aplicação e ao confronto dos conceitos com a realidade. Indo além do raciocínio que identifica na aproximação dos museus com a visão antropológica o mais significativo avanço<sup>5</sup>, Scheiner (1998) apresenta uma concepção biocêntrica, fundamentada na lógica holística, integradora. Ao contrapor o avanço do discurso às práticas museológicas tradicionais, sugere a alimentação recíproca de teoria e prática. Entretanto, outros momentos do seu discurso afastam a característica de disciplina aplicada da Museologia. A riqueza de sua contribuição consiste na articulação da teoria museológica com outras áreas do conhecimento, estimulante por propor novas articulações. Contudo, parece se afastar das tentativas de síntese do pensamento museológico e também da imperatividade da aplicação como método para a construção do pensamento na área. Em um paralelo com o que Bruno tem postulado, no sentido de chegar a modelos, sínteses, sistematizações, fixação das bases de uma teoria museo-



lógica, parece-nos que Scheiner vai numa direção oposta, mas complementar, abrindo debates e trazendo elementos de outras áreas para a Museologia.

Apresenta a Museologia como “*campo disciplinar que trata das relações entre o fenômeno Museu e as suas expressões, a partir das diferentes visões de mundo que cada sociedade elabora, no tempo e no espaço*” (SCHEINER, 1998: 136). Ou como “*campo do conhecimento que analisa e investiga o Museu em todas as suas expressões e manifestações*”, com 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*” (Idem: 124). Dentre os seis autores estudados, é a única que não se refere à relação triangular já mencionada, portanto, que não se fixa na definição de Russo para fato museal. Fica mesmo difícil enquadrá-la no esquema de Van Mensch para as tendências do pensamento museológico. Entretanto, como a própria autora considera-se ao lado de Russo e Stránský na análise do museu enquanto fenômeno, tendemos a concluir que ela esteja na vertente em que Van Mensch os qualifica: a do estudo de uma relação específica entre homem e realidade. Outra possibilidade é supô-la em acordo com Evres (2000: 60) na hipótese de que a figura triangular não dê conta de uma Museologia voltada para um patrimônio em constante reelaboração, já que ao invés de vértices preexistentes a relação estaria constantemente redefinindo o que sejam homem, objeto e cenário.<sup>6</sup>

O fato museal também está presente no pensamento de Santos, que cita em sua obra a definição de Waldisa Russo segundo a qual ele é “*a relação profunda entre o homem, sujeito conhecedor, e o objeto que é parte da realidade à qual o homem pertence e sobre a qual ele age*” (RUSSIO, *apud* SANTOS, 1996: 92). Inte-

ressa-se ainda pela discussão sobre o conceito de realidade, recorrendo a Bellaigue, Sola e Van Mensch, que o aproximaram do recorte correspondente à herança cultural e natural (Idem: 92). Para Bruno (1998a: 19) herança significa um passo além do patrimônio cuja transformação em herança se dá a partir da consciência de sua existência.

Santos (1996: 276) apresenta 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*”. Heloisa Barbuç (1989: 37) acrescenta: “*A Museologia, então, não apenas estuda a relação entre o homem e a realidade, entre o homem e o objeto mas procura, também, atuar sobre esta relação e transformá-la*”. Inserir-se na realidade e agir sobre ela é uma posição que vem se firmando na Museologia. Autores como Maria Célia Santos defendem uma abordagem de cultura integrada a outros aspectos do cotidiano. Ao afirmar que a procura pela qualificação da cultura deva ser realizada por meio das ações de pesquisa, preservação e comunicação, a autora está definindo também o que entende ser a cadeia operatória básica da Museologia (1996: 271). Também Van Mensch (anotações de aula) e Mário Chagas (1996: 92) partem destes princípios de investigação, preservação e comunicação em equilíbrio dinâmico. Em outras ocasiões Chagas se refere a uma cadeia operatória mais sintética, distribuída entre preservação e dinamização (Idem: 63).

Fomos convencidos, entretanto, pelo argumento do Curso de Especialização em Museologia do MAE/USP, conseqüentemente, de Cristina Bruno, segundo o qual a cadeia operatória da Museologia consiste na salvaguarda e na comunicação patrimoniais. Este ponto foi inclusive alvo de questões postas pelos alunos do CEMMAE a Peter Van Mensch em entrevista inédita (realizada em 05/10/2000). Longe de ser uma questão de terminologia, como pode pa-

recer, é um debate que a museóloga paulista propõe e que pode ser uma de suas maiores contribuições, por afirmar a salvaguarda e a comunicação patrimoniais como faces de operacionalização da Museologia, ambas de caráter preservacionista.

É possível que Mário Chagas seja um dos primeiros a aquiescer a esta formulação, visto existir, na sua obra, um discurso que inclui a necessidade de comunicação e uso social do patrimônio na preservação. Assim, ela não seria equivalente absoluto do termo salvaguarda, menos ainda de investigação. Ao ponderar os sentidos de tombamento e de preservação, o autor se aprofunda no exame da origem latina de preservação (*Praeservare* – ver antecipadamente o perigo) para afirmar que “o perigo maior que paira sobre um bem cultural é a sua própria morte ou deterioração” (CHAGAS, 1999: 104), e que “o sentido da preservação está na dinamização (ou uso social) do bem cultural preservado” (Idem: 105). Seguindo este raciocínio, Chagas poderá resolver o paradoxo por ele identificado entre as necessidades de conservação e de dinamização, diante da inexorável ação do tempo sobre os bens patrimoniais (CHAGAS, 1996: 104). Como hoje compreendemos, a preservação pode estar fundamentando igualmente ações de salvaguarda e de comunicação patrimoniais.

Para Bruno, a Museologia é uma disciplina preservacionista baseada na cadeia operatória de salvaguarda e comunicação: “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” (BRUNO, 1995: 145-146).

Ainda para Bruno (1998a: 54-55), “a Museografia corresponde ao universo da técnica, da prática, enfim, do fazer museal. (...) Sendo assim, o conjunto de aplicações das idéias e conceitos, para a consecução de atividades de conservação, documentação, exposição e ação educativo-cultural, diz respeito ao universo museográfico”. Expografia é o termo usado especificamente para discurso expositivo. Chagas (1996: 33) também considera a museografia como Museologia aplicada, responsável pelas “condições práticas e operacionais de ocorrência do fato museal”. Russo, na apresentação do anteprojeto museográfico presente em sua tese de doutoramento, revela uma noção de museografia similar às anteriores. Os conceitos de museografia e de Museologia de Barbuy (1999: 43) são expressos quando se refere à museografia como “a idéia de uma organização espacial e visual correspondente a uma dada concepção intelectual e ideológica (museologia)”. Desta forma, trata por museografia não toda aplicação da Museologia, mas o que denominamos expografia. Já Scheiner (1998: 124), ao definir museografia, como “o conjunto de práticas através das quais o Museu se viabiliza, ganhando uma identidade específica, uma personalidade própria”, estaria em acordo com Bruno, Chagas e Russo, mas eventualmente, usa o termo também no sentido de expografia (Idem: 137).

A determinação do universo de musealização também é alvo das discussões, com a afirmação de uma noção cada vez mais ampliada do patrimônio musealizável, passando de objeto para uma orientação teórica baseada no fato museal, como é predominante ou talvez unânime entre os seis museólogos estudados. Chagas (1996) entende que o conceito de museu cobre o universo inteiro e tudo é musealizável. Museu é o lugar onde podem ser estudadas as relações entre o homem e a realidade do universo em sua totalidade. Sua noção de patrimônio

corresponde a “*um conjunto de bens culturais sobre o qual incide uma determinada carga valorativa*” (Idem: 40 – em nota de rodapé). O bem natural incluído no cultural, como em Russio, para quem os objetos a serem musealizados são todos os elementos externos ao homem e passíveis de serem percebidos ou modificados, eleitos em virtude do seu potencial de significação (RUSSIO, 1990: 07-12). A natureza é um bem cultural, na medida em que mesmo que não seja alterada, ela é percebida e dotada de significados e valores pelo homem. Scheiner (1998: 44) também compreende que os museus são espelhos onde a sociedade se reflete por meio de uma parte eleita e preservada do seu patrimônio, proveniente de um amplo universo. Para o tratamento deste patrimônio a solução da Museologia foi voltar-se para uma perspectiva de ação integral e conceber novos modelos museológicos (Idem: 49).

A amplitude do universo de musealização é presente, segundo *Vagues*, no pensamento museológico internacional. Referindo-se ao que chama de uma Museologia globalizante, Desvallées (1989: 14) desafia: “*O museu ultrapassa suas paredes. Suas coleções estão em toda parte. Tudo lhe pertence. Todo patrimônio é museal - e não apenas museificável. Tudo é museu!*”. Polemiza os mecanismos de seleção e exclusão, próprios da Museologia. Embora tudo seja passível de musealização, não é possível musealizar tudo, daí a crítica sobre o conceito de museu integral, que seria ligado a uma má tradução de museu integrado: como a musealização envolve recortes, seleção, opções, descartes, falar de um museu integral é uma tendência ao totalitarismo e o que é fatível é a existência de um modelo museológico que integre as parcelas derivadas de diferentes vertentes patrimoniais.<sup>7</sup>

Outra exigência desta nova forma de conceber o objeto museológico e o universo de

musealização foi a adoção da interdisciplinaridade como método de trabalho, idéia recorrente tanto em *Vagues* como entre os museólogos que estudamos. Russio (1977, 1980) recomenda a interdisciplinaridade como método de pesquisa, de ação e de formação profissional. Maria Célia vai além e integra aos diferentes esforços profissionais a participação comunitária – que Russio almeja, mas não insere no âmbito da ação interdisciplinar: “*a abrangência do patrimônio cultural, a cultura entendida como o resultado do trabalho do homem, conduz-nos, cada vez mais, para o trabalho interdisciplinar, multidisciplinar e de participação dos diversos grupos da comunidade*” (SANTOS, 1993: 105). Chagas (1996: 49) opta por ela como “*crítica da especialização e recusa de uma ordem institucional dividida*”, e ainda como exigência para a transformação da formação profissional. Para este autor, é pela opção interdisciplinar que a Museologia mostra sua vitalidade (Idem: 50). A ação interdisciplinar da Museologia consiste, para Cristina Bruno, no fato de que esta disciplina não estuda especificamente o homem, o objeto ou o cenário, mas uma relação estabelecida entre eles, denominada fato museal.<sup>8</sup> Acresça-se a isto, a tarefa de comunicar o conhecimento produzido em outras áreas do conhecimento.

Se tais transformações foram exigências da alteração em um dos vértices do fato museal, devemos nos deter agora na análise do alargamento conceitual que desobrigou da formação de coleções o processo de musealização. Heloisa Barbuy, que participou da criação de um dos raros exemplos de experimentações no Brasil do modelo de ecomuseus, o Museu da Cidade de Salto (SP), aponta a concepção de objeto ligada a esse modelo museológico: “*O acervo não é indesejado ou banido; ao contrário, é ampliado, tanto no sentido de sua natureza como no de seu significado, abrangendo bens imóveis e territórios inteiros, além de espécimes vivos e de bens imateriais*” (BARBUY, 1995:

210). Segundo ela, a compreensão de uma ruptura radical foi imprópria: “*Que esses objetos sejam recolhidos ou não para dentro de um museu, isto depende de cada contexto cultural e de cada projeto museológico mas em nenhum momento propôs-se que os objetos deixassem de ser inventariados*” (Idem, 211). Uma alternativa à formação de coleções e à recolha de acervos pode ser encontrada entre os modelos museológicos propostos por Bruno (1995): a constituição de bancos de dados de referências patrimoniais. Mesmo sem nomeá-las diretamente, entendemos que Barbuy está tratando em seu texto daquilo que Bruno assim identifica. Já na obra de Chagas, há a alusão direta à expressão referência patrimonial.

Waldisa Russio (1980: 114), anterior a esta formulação, referia-se a uma “representatividade das peças”. Observe-se a magnitude da noção de patrimônio aí envolvida, e a visão antropocêntrica, porque o objeto não está presente *per se*, mas pelo que representa: sua proposta era de que a linguagem dos objetos narrasse o processo de industrialização e que aquele não fosse um museu de máquinas, mas memória de lutas, de homens. Ainda assim, o abandono da tridimensionalidade equivaleria para esta autora, ao da representatividade, documentalidade, testemunhalidade e significância inerentes aos objetos (Idem: 74-84).

Scheiner (2000: 22) entende que mais que representação, o museu é criador de sentido. Os conjuntos significantes ali criados sintetizariam práticas, valores e sensações do indivíduo, considerados patrimônio pelos vínculos afetivos a eles atribuídos. A existência do objeto seria, desde o mito de origem dos museus, fundamental nos processos desenvolvidos (Idem, 29-30). Apenas nesta autora percebemos um certo distanciamento, como se o objeto fosse uma realidade ligada somente a uma atuação museológica mais tradicional, onde seria um mito arraigado des-

de tempos idos. Embora não o diga claramente, parece-nos subjacente a consideração de que hoje o museu pode, sim, existir sem objetos.

Afirmada, porém, a permanência do objeto na tríade que define o objeto de estudo da Museologia como sendo o fato museal, passamos à outra vertente da questão, referente à relação museu-público. Maria Célia Santos (1993: 75) confere à identificação entre o público e o que se encontra exposto, o papel de viabilizar esta comunicação. Se a identificação é hoje palavra de ordem, o estranhamento, o mistério e o distanciamento, já foram a tônica da relação. Scheiner expôs como as normas coercitivas já nortearam a visitação aos museus e geraram certo senso comum de qual seja a relação possível com estas instituições. Para ela, é no séc. XIX que a emoção entra no museu. Sentimentos como o prazer e a emoção são fatores desta relação pouco examinados pela Museologia, como observaram Fattouh e Simeon (1997: 31-32) em sua análise do pensamento do ICOFOM.

A identificação do público com o patrimônio musealizado e sua utilização para gerar estímulos no sentido da conscientização e da ação sobre o real são hoje mais condizentes com o papel social esperado de um museu, que, para Bruno, se realiza na intersecção de dois outros, o científico e o educativo, ao “*propiciar a compreensão sobre o patrimônio / herança e o exercício da cidadania*” (BRUNO, 1998a: 27). Maria Célia Santos (1993: 52) afirma: “*Para nós, o simples ato de preservar, isolado, descontextualizado, sem objetivo de uso, significa um ato de indiferença, um ‘peso morto’, no sentido de ausência de compromisso. Entendemos o ato de preservar como instrumento de cidadania, como um ato político e, assim sendo, um ato transformador, proporcionando a apropriação plena do bem pelo sujeito, na exploração de todo o seu potencial, na inte-*

*gração entre bem e sujeito, num processo de continuidade”. Um museu “onde o cidadão comum encontre traços da sua cultura, do fazer do seu dia-a-dia, se identifique como aquele que participa da História, que, sem perder de vista as suas raízes, utiliza-a como referencial, compreende o seu presente e constrói o seu futuro” (Idem: 19).*

É nessa linha de pensamento que se encontra também Heloisa Barbuy (1989: 36), ao centrar o papel social e educativo do museu no seu potencial “*de aumentar a capacidade de uma coletividade de projetar seu próprio futuro e de ser sujeito ativo – e não passivo – de sua própria história, a partir da consciência que passa a ter de si mesma*”, já que “*a ação cultural exercida pelos museus e por outras instituições culturais tem importante papel na relação que o homem desenvolve com sua realidade*” (Idem: 40). Waldisa Russio (1977: 132) propôs um museu propiciador do questionamento, da crítica, da avaliação, da ética e da transformação: “*O museu deve ser compreendido como um processo em si mesmo, como uma realidade dinâmica. (...) O museu não existe isoladamente, mas dinamicamente, na sociedade*”. A atitude contrária estaria relegando o museu gradualmente ao esquecimento. Scheiner alerta também para o papel de “*estabelecimento e manutenção da compreensão e da tolerância intercultural*”, ainda por realizar (SCHEINER, 1998: 35).

Intrinsecamente ligados à teoria museológica estão os temas da memória, da identidade e da diversidade cultural. Para Bruno, é na consciência sobre o patrimônio e na construção das identidades que se realiza o tributo dessa disciplina. A intimidade entre Museologia e memória é identificada por Evres (2000:62) como existente desde Russio. Realmente, entre os autores estudados, todos praticam esta associação. Chagas entende os bens patrimoniais como representações da memória, Bruno ressalta o papel da Museolo-

gia definido por Ulpiano Bezerra de Menezes como administração da memória, e assim por diante. Scheiner imputa ao museu a filiação à memória, que o liga definitivamente aos seus meios capitais de expressão, o tempo, a língua e o espaço. E seria consolidado por meio do objeto, como em Chagas, síntese das representações. Como os demais, percebe a existência de uma memória multifacetada, construída no presente. Os museus, como bibliotecas e arquivos, seriam responsáveis pela guarda dos registros materiais da memória coletiva, fazendo dos museólogos, administradores dessa memória (SCHEINER, 2000: 31-35). Como espelho, o museu lidaria simultaneamente, com identidade e alteridade, reconhecendo a pluralidade.

A globalização, criou seu inverso, o reforço das identidades regionais. Esta autora destaca a maneira como o museu, em meio à própria crise de identidade, tem articulado o debate sobre esta problemática. Em estudo de 1987 sobre a produção do ICOFOM em torno desta matéria, percebeu as origens regionais das distintas compreensões. Esta conclusão tem paralelo em Fattouh e Simeon (1997: 48), que apreendem da produção dos autores procedentes de países em via de desenvolvimento o interesse em uma ação que contribua para a construção de identidades nacionais, aspecto, a seu ver, já resolvido no primeiro mundo. Para além da busca de ingresso no “*concerto das nações*” (BARBUY, 1999; CHAGAS, 1999), os museus mesmo nos países subdesenvolvidos passam a reconhecer a importância da vocação territorial, com base em distintos níveis de identidade sobre o qual estariam agindo. Aos museus de caráter nacional, somam-se os regionais e os locais. No Brasil, o conceito de museus de território pouco a pouco passa a gerar processos museológicos.

Helolisa Barbuy (1995: 222), ao discutir os ecomuseus, alerta para que sua problemática

central – que aqui estendemos a toda a problemática preservacionista – seja a definição para “*o limite entre o caráter revolucionário ou conservador da construção de identidades culturais*”. O tema da vocação territorial está associado a uma nova discussão que se impõe no universo de reflexão da Museologia e que diz respeito à necessária compreensão da cultura como criadora das condições necessárias para o desenvolvimento e, portanto, sua preservação como fator indispensável para tal (VARINE *in* DESVALLÉES, 1992: 56). A disposição no sentido de associar desenvolvimento sustentável e afirmação do uso como estratégia de preservação do patrimônio permeia os debates contemporâneos da Museologia, como exemplo, a Carta de Santa Cruz, oriunda do II Encontro Internacional de Ecomuseus “Comunidade, Patrimônio e Desenvolvimento Sustentável” (2000).

A idéia não é nova nem o debate pode ser superficial. Como Evres, identificamos também a presença de diferentes noções de desenvolvimento entre os documentos de Santiago e de Caracas. Naquele, julga-se suficiente a apreensão de modelos desenvolvimentistas dos países do primeiro mundo pelos demais: “*Não há uma preocupação com a forma de utilização das riquezas naturais, apenas com quem as usa. Como forma de minimizar as desigualdades sociais, o uso da natureza deverá ser estendido a todos*” (EVRES, 2000: 40). É uma natureza dominada pelo homem que se encontra nesse documento. Vinte anos depois, Caracas já reflete um mundo em que desenvolvimento e tecnologia não são sinônimos. A desilusão com a manutenção das desigualdades em paralelo ao avanço tecnológico e com a inaptidão dos padrões desenvolvimentistas do primeiro mundo para uma aplicação direta e a-crítica nos demais países se fazem notar. Waldisa Russio já prenunciava o abismo entre desenvolvimento e progressos tecnológico e econômico ao afirmar que “*não basta ao ser humano a fruição de um grande conforto material quando sua alma*

*está suspensa, presa por um fio de insatisfação*” (1977: 142).

Desenvolvimento pela qualificação da cultura é a proposta presente em Santos e Bruno. O ingresso da reflexão sobre desenvolvimento por meio da preservação e da ação museológica tornou-se possível somente com as alterações profundas na relação entre museu e passado. Hoje, esta não é a única temporalidade à qual se liga o museu: ele articula presente, passado e futuro, como catalisador da evolução social. Waldisa Russio (1977: 26) aludiu ao museu como “*deflagrador das utopias*”. A musealização tem um sentido, em sua obra, não somente de registro do passado, mas de preservação do presente e antecipação do futuro. Scheiner (2000: 91) denota ao fenômeno museu uma nova inserção no tempo afirmando que “*Museu é tudo o que se dá no presente, e também o passado e a projeção de futuro*”. A própria experiência do tempo teria sido contemporaneamente revolucionada: “*presente, passado e futuro diluem-se numa percepção de permanente atualidade, onde preservação e transformação se equivalem*” (Idem, 97). E seguem-se outros pontos de vista confluentes, como em Chagas (1996: 99) “*A cada dia assenta-se mais a noção de que a sobrevivência da instituição museal depende da sua capacidade de, enquanto espaço cultural aberto e público, abrir-se para o tempo presente, para aquilo que de museológico existe fora dos limites espaciais do museu institucionalizado*”.

Houve mesmo uma discussão sobre futurologia e Museologia puxada pelo ICOM, na qual Barbuy afirmou: “*(...) o objeto de trabalho é o tempo presente, em toda sua fugacidade, em toda sua natureza de passado em potencial*” (BARBUY, 1989: 36). E ainda: “*(...) há um papel reservado à Futurologia, que pode auxiliar a Museologia, justamente com seus prognósticos sobre a realidade de amanhã, definindo os pontos a*

*serem estudados na cultura gerada e catalisados ou transformados hoje, para a germinação de um futuro melhor. A Museologia, então, não apenas estuda a relação entre o homem e a realidade, entre o homem e o objeto mas procura, também, atuar sobre esta relação e transformá-la*” (Idem, 37). Para ela, a especificidade deste problema no Brasil encontra-se no fato de existir “no mundo pragmático e no próprio senso-comum, uma idéia de modernidade que é, ainda, aquela do Futurismo do início do século, que pregava a destruição do passado para que este desse lugar a um mundo novo, nascido do zero. É a idéia do futuro substitutivo (futuro entendido como substitutivo do passado e não como parte de um mesmo processo)” (Idem: 38).

Impõem-se novos tempos, posturas e relações. A dicotomia museu-templo x museu-fórum tratada por Chagas tem equivalência na discussão de Santos sobre museu como campo para fomento da ação. Mais que ação, o museu para Chagas faz-se arena, tem sua gota de sangue, suas contradições. Distancia-se “da idéia de espaço neutro e apolítico de celebração da memória” (CHAGAS, 1999: 19) e assume a denúncia, a crítica e a reflexão. Associar a reflexão sobre a origem mitológica dos museus a esta tensão entre memória e poder é marcante em Chagas, que os trata como potenciais espaços celebrativos da memória do poder ou arenas para o levante democrático do poder da memória.<sup>9</sup>

Para Russio, defensora do caráter preservacionista da Museologia, este pode se fundamenta na visão prospectiva. A especificidade da ação museológica é o pressuposto da preservação, não no sentido de saudosismo, mas de com fundamento político de informação para ação (RUSSIO, 1990: 10). Chagas faz também sua opção pelo uso social do patrimônio. Da mesma forma, Santos (1993: 52) defende a preservação compromissada

com uma opção política e transformadora. Não restam dúvidas, porém, que a preservação tanto pode servir à transformação como à manutenção da ordem estabelecida e dos privilégios. Bruno é contundente na afirmação do caráter preservacionista. Seu discurso reflete uma constante preocupação pelo não abandono do patrimônio já institucionalizado. Barbuy (1989: 36) demonstra compartilhar deste ponto de vista. Scheiner entende que o museu ultrapassa os limites da materialidade dos objetos para criar conjuntos significantes que são o patrimônio. Identifica no mito de origem dos museus o caráter preservacionista, mas, a nosso ver, associa-os a sacralização, solenidade e ritualidade. Como foi explanado, ao designarem a Museologia como preservacionista, os demais autores entendem sua potencialidade transformadora, ainda que em convivência com o potencial para manutenção da ordem estabelecida. Essa autora aprova a preservação quando ela diz respeito à “atualização da vida social” (SCHEINER, 2000: 40), como ocorre em ecomuseus e museus de território.

A partir de Caracas (1992), o museu passou a ser afirmado como canal de comunicação, tendência já incorporada pela Museologia brasileira: “Ao lado de seu evidente compromisso com a preservação, o museu deve ser pensado e realizado como um canal de comunicação, capaz de transformar o objeto testemunho em objeto diálogo, permitindo a comunicação do que é preservado. Às antigas responsabilidades de coletar, estudar, guardar o patrimônio, outras exigências se impuseram” (BRUNO, 1998: 08-09). Há mesmo quem veja uma passagem para o campo dos meios de comunicação de massa, como Scheiner, porém entendemos que esta escala pode não ser compatível com a realidade dos museus dos países em desenvolvimento, embora se verifique em alguns museus do primeiro mundo.

A afirmação da comunicação afasta-se um pouco da presença testemunhal do objeto

proposta por Russio. Quando a autora defende a adequação da linguagem tridimensional dos objetos para narrar o processo de industrialização (RUSSIO, 1980: 114), a formulação é centrada numa narrativa, não ainda em um diálogo. A informação contida nos objetos interessa à Museologia pelos fatores de documentalidade, testemunhalidade e fidelidade. Bruno tem se detido com afinco na caracterização dos objetos de museu como objeto-diálogo, reforçando que eles não falam *per si*, mas que seus sentidos e significados são construídos na relação com o público.

A relação propiciada pelos museus é, para Chagas, “*campo fértil para a ocorrência o processo educativo transformador, capaz de estimular a descoberta, de produzir novo conhecimento, de despertar novas emoções, sensações e intuições*” (CHAGAS, 1996: 84). Barbuy (1989: 36), combina as funções sociais e educativas do museu para demonstrar seu potencial de conscientização e de capacitação coletiva para a tomada das rédeas de seu porvir. O aprendizado baseado na relação dialética entre educador e educando é defendido por Chagas (1996: 84): a ação educativa tem base no diálogo e permite a “*transformação do bem cultural em bem social*” (Idem: 62). Russio, em suas propostas, baseava a formulação das atividades educativas em uma concepção de aprendizado constante. Talvez possamos entrever aí paralelos com a educação libertadora desenvolvida em processo permanente, de Paulo Freire. São características comuns a ambos, o desenvolvimento da criatividade, do senso crítico e da consciência, numa perspectiva que a autora denomina ecológico-humanista.

A expressão máxima da influência do pensamento deste educador entre os museólogos estudados pode ser a atuação de Maria Célia Santos na Bahia. Ela mesma destaca este aspecto do seu pensamento em entrevista a Mário Chagas (SANTOS, 2002) e

considera-se em dívida com um estudo das contribuições de Freire para as reflexões no âmbito da Museologia. Para ela, “*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 o uso do acervo preservado, pela sociedade, para que, através da memória preservada, seja entendida e modificada a realidade do presente. Nesse sentido, a própria concepção do museu é educativa, pois, o seu objetivo maior será contribuir para o exercício da cidadania, colaborando para que o cidadão possa se apropriar e preservar o seu patrimônio, pois ele deverá ser a base para toda a transformação que virá no processo de construção e reconstrução da sociedade, sem a qual esse novo fazer será construído de forma alienante*” (SANTOS, 1993: 99).

Santos e Bruno estão lado a lado na definição da educação e da conscientização como parâmetros para o desenrolar do papel social dos museus, sem cujas limitações sua ação pode perder as especificidades e confundir-se com atuações de outras áreas do conhecimento.

Se as fronteiras do que seja ação museológica são delimitadas pela educação e pela conscientização, estes limites foram explorados ao máximo pelas formulações que derivaram no modelo museológico do ecomuseu. Muita confusão na interpretação de conceitos tem feito desta denominação um guarda-chuva onde tudo cabe. Algumas balizas, entretanto, são propostas por Barbuy (1995: 211) a partir da conceituação de Bellaigue: o território, a população como agente, o tempo e o patrimônio. Bruno reduz o conceito às seguintes variáveis: o território, o patrimônio constituído sobre este espaço, e uma população, que viva nesse território interagindo com esse patrimônio<sup>10</sup>. Russio, ao sugerir que os museus de fábrica propostos em seu doutorado fossem espécies de



ecomuseus industriais, caracteriza-os “pelas relações sistêmicas e pela participação comunitária no FAZER O MUSEU e no MANTÊ-LO” (RUSSIO, 1980: 145). Já Scheiner (1998: 40) acredita que nesse modelo e no dos museus de território, “a musealização assume uma característica de ‘ficção das trocas simbólicas’ e faz-se como um ato de restituição do qual participam as coletividades; mais que musealização trata-se de uma atualização da vida social em torno do fato cultural”.

Aspecto freqüente na bibliografia é a necessidade de avaliação constante e realimentação do processo museológico. Contudo, o discurso tende apenas a indicar este compromisso, sem definições quanto aos métodos de avaliação. O reconhecimento desta exigência, porém, é já um fator decorrente da compreensão do fenômeno museu como um processo, onde predominam os tempos longos e as formulações podem ser minadas pelas descontinuidades. Russo é incisiva quanto à visão prospectiva e processual e formula uma metodologia do “MUSEU-PROCESSO” (RUSSIO, 1980: 117).

Bruno (1995: 352) reivindica tempos longos para a consolidação dos processos de musealização, bem como Barbuy (1999, 40). A visão processual aparece não somente na aquiescência ao longo prazo como tempo para verificação dos efeitos da ação museológica, mas na gradual transferência de papéis das instituições para os processos museológicos como responsáveis pela deflagração de atitudes preservacionistas. Santos (1999) é também partidária da Museologia processo e ao relatar sua experiência no Museu Didático-Comunitário de Itapuã, admite que o processo museológico antecedeu a existência da instituição. Note-se que, com todas as transformações conceituais adotadas, a autora ainda se refere à instituição. No caso Chagas, por exemplo, há um entendimento de que o processo museológico não gera necessariamente uma institui-

ção. Sua colega carioca é contundente em caracterizar os museus por dinamismo, mudanças, pluralidade e diversidade. Nela também se percebe a existência de um museu conceitual.

As profundas alterações epistemológicas da Museologia não podiam deixar de refletir nas bases da formação profissional. O novo museu exigiu repensar a carreira ainda voltada para estudos de coleções que compunham o eixo da Museologia mais tradicional. Aos compromissos com a manutenção física dos acervos somaram-se tantos outros que os museólogos precisaram também desconstruir os padrões clássicos de sua própria formação. Mário Chagas (1996: 96) critica a formação profissional autoritária, burocrática e desvinculada de compromissos sociais e relacionou sete imagens de museólogos a sete perigos. Assim, o ególatra, o primeiro-mundista, o tupiniquim-xenófobo, o conservador, o colecionador, o especialista e o generalista seriam tipos característicos dos desvios de condutas profissionais na Museologia. Suas atuações estariam permeadas por perigos a serem afastados como a centralização no objeto, a mentalidade colecionante, a obsolescência da informação, o afastamento da realidade social, a carência de embasamento teórico, a não valorização dos trabalhos de pesquisa e o enfoque autoritário.

O primeiro curso de pós-graduação na área foi criado, em São Paulo, por Waldisa Russo (1978). É essencial entender seu pensamento pela influência que exerceu nos demais, alguns, inclusive, ex-alunos. O Instituto de Museologia de São Paulo da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESP) adota a concepção de Museologia como ciência em formação, cujo objeto é o fato museal. Para ela, a formação e a profissionalização na área enfrentam desafios como acompanhar os museus nas novas exigências que lhe são feitas e em posicionar-se diante de um problema identificado por Bourdieu

no fim da década de 60 e que no Brasil era ainda realidade: a seleção de pessoal para museus não fundamentada em critérios de formação. O fato foi agravado, para Russio, pela regulamentação da profissão, que realçou o critério do exercício profissional. Sua argumentação define o museu como “*base institucional necessária*” à disciplina museológica, não como seu todo. E remete a discussão sobre formação a outra anterior, a busca do campo de reflexão crítica específico da Museologia. Põe-se de acordo com Stránský, da Escola de Museologia de Brno (atual República Tcheca), para quem “*Não basta inculcar nos futuros museólogos conhecimentos e fazê-los adquirir uma experiência; é preciso ensiná-los a pensar museologicamente e de maneira independente (...) Somente quadros dotados de conhecimentos teóricos poderão vir a ser co-criadores da Museologia enquanto disciplina científica independente. A necessidade de criar um sistema teórico próprio da Museologia é pois mais que determinante para o ensino da Museologia*” (STRÁNSKÝ, *apud* RUSSIO, 1989: 10).

A influência desta perspectiva é notória na concepção de Cristina Bruno para a Especialização em Museologia, criada na USP em 1999, que tinha duração de um ano e meio, entre aulas e elaboração de trabalho monográfico. As disciplinas básicas do curso procuravam equilibrar Museologia e museografia como faces teórica e aplicada da formação profissional. A carga horária contava, no primeiro semestre, pelo aporte teórico-metodológico e relativo à historicidade do fenômeno museal, e pela instrução voltada aos aspectos de aplicação ou museografia, em duas disciplinas voltadas para salvaguarda (conservação e documentação) e para comunicação do patrimônio (exposição e ação educativo-cultural). Somavam-se às disciplinas básicas, no primeiro semestre, seminários temáticos e visitas técnicas que apresentavam atuações profissio-

nais e experiências institucionais. O segundo tinha um conjunto de seminários intensivos ministrados por profissionais nacionais e estrangeiros e a continuidade das visitas técnicas. Ao longo do curso eram ainda agendados encontros museológicos e aulas especiais e os alunos realizam estágio obrigatório, além da pesquisa para elaboração da monografia, cuja redação ocorria no último semestre.

Nos cursos mais antigos, as graduações da Bahia e do Rio de Janeiro, as novas exigências suscitaram reformulações curriculares. Maria Célia Santos participou da reforma curricular da Museologia da UFBA, implantada em 1989, onde a ação museológica passou a voltar-se mais para o binômio preservação-dinamização culturais, ressaltando-se aqueles até então discriminados, os costumes e fazeres cotidianos. O conhecimento voltado somente para as coleções foi minimizado. Para ela, o profissional da área deve dominar a técnica para saber aplicá-la a qualquer contexto, mas para isso, precisa saber analisar este contexto, e adaptar suas técnicas a ele, trabalhar interdisciplinarmente e em envolvimento com a comunidade local, além de realizar uma avaliação constante do processo.

Scheiner esteve envolvida, a partir de 1995, com a implantação do novo currículo de Museologia da UNI-RIO. Sua ação não tem sido apenas localizada à escola carioca, mas estende-se à participação na pesquisa, análise e reestruturação do “*International Syllabus for the Training of Personnel for Museums*”, a ser sugerido pelo ICTOP como currículo básico de Museologia. Voltando-nos ao pensamento da autora, para quem “*O museólogo, hoje, não é quem trabalha nos museus, mas quem pensa o Museu*” (SCHEINER, 1998: 141), deparamo-nos com o risco de uma opção pela formação que desassocie a reflexão e aplicação.

Um aspecto complexo desta análise a que nos propusemos é refletir sobre a coerência

conceitual entre produção teórica, docência e aplicação museológica dos profissionais em questão. Não pretendemos fazer apreciações detidas, apenas ressaltar alguns aspectos mais evidentes ou as próprias avaliações dos autores sobre sua trajetória, como a de Maria Célia Santos, na já mencionada entrevista a Mário Chagas, em que ressalta pontos como a influência de Paulo Freire em seu pensamento. Em outro momento de sua produção, a autora identifica sua contribuição para a aplicação e reflexão em Museologia: cultura como produto social, criado em processo; memória coletiva fomentando a compreensão e transformação da realidade; incentivo à apropriação e reapropriação do patrimônio e do entendimento das identidades como plurais e dinâmicas; uso da memória preservada para a formação do cidadão; ação museológica gerada a partir da prática social; adoção de uma noção integrada da relação entre o homem e a natureza; tomada de posição com vistas à realização do compromisso social da Museologia com a transformação e o desenvolvimento social; formação de sujeitos capazes de ver a realidade, expressá-la, expressar-se e transformar a realidade (SANTOS, 1999: 113-114). Para Santos, a instância de aplicação foi sempre a base para sua reflexão acadêmica e para a formulação e avaliação de conceitos. Sua produção revela uma atuação profissional apaixonada e comprometida.

A vinculação entre realização de trabalho acadêmico e proposta de aplicação é percebida ainda em Russo, precursora das discussões sobre a disciplina no Brasil e da formação em nível de pós-graduação. Como o disse Cristina Bruno (1995), foi uma “*vanguarda solitária*”. Influência notória na Museologia brasileira, reconhecida internacionalmente e difusora em território nacional de diretrizes internacionais como a revolução conceitual proposta em Santiago, esta autora muito rapidamente produziu, formulou, formou. Mas como percebemos no quadro cronológico-

co a seguir, faleceu prematuramente (1990) quando estava no ápice de sua atuação museológica.

No pensamento de Cristina Bruno destaca-se uma preocupação em aproveitar a experiência profissional de aplicação museológica e de refletir sobre ela nas etapas de graduação acadêmica. Esta característica, como vimos, não é uma constante na área, o que dissipa a produção por não associar reflexão e prática como componentes indissociáveis da construção do conhecimento museológico. Um aspecto a mencionar é a indicação de desdobramentos possíveis, dos processos museológicos que origina. Sua tese e outros projetos são colocados num patamar de deflagradores de processos de formação profissional e pesquisa. Outras características que se sobressaem nela são o rigor conceitual e a busca incansável de uma sistematização para a disciplina.

Teresa Scheiner não nos parece estar amarrada a esta sistematização, mas de certa forma complementa a teorização em Museologia por trazer um amparo conceitual e reflexivo de outras disciplinas, por inserir o conhecimento desta área no universo do pensamento científico. Sua visão é transdisciplinar, holística e biocêntrica, algo vanguardista e que pode vir ou não a se firmar nas concepções de Museologia após o tempo necessário para debates, ajustes e consolidações que geram e destroem continuamente os paradigmas. Alguns dados contribuem para a relevância da observação de seu pensamento, ainda que não hegemônico, no Brasil: como publica também em inglês e foi Presidente do ICOFOM, tem grande projeção internacional. Por outro lado, tem forte atuação na Escola de Museologia na UNIRIO, e atua na definição de parâmetros internacionais para a formação em Museologia, junto ao ICTOP. Portanto, é imprescindível que suas idéias sejam conhecidas, debatidas e ponderadas.

Helôisa Barbuy esteve envolvida no processo que originou uma experimentação da ecomuseologia no Brasil, que gerou por algum tempo reflexões e publicações por parte desta profissional e aproximou-a de museólogos franceses como Mathilde Bellaigue e François Hubert. Na década de 80, também atuou na formação profissional, como auxiliar de ensino de Waldisa Russo no Instituto de Museologia de S. Paulo, onde se especializou. Nos últimos anos, é docente do Museu Paulista da USP e se interessa pelo estudo de questões da visualidade no séc. XIX, o que leva a um afastamento das discussões epistemológicas da Museologia para circunscrever sua reflexão ao campo da História. A atuação em formação vem se dando de maneira esporádica, por meio de cursos de extensão e seminários em cursos, além da orientação de estágios e de pesquisas no Museu Paulista.

Mário Chagas alia em sua obra criticidade e poesia, perspicácia e veia humorística. Sua análise do fenômeno museológico é crítica e articulada com base nas reflexões sobre teoria e prática. Uma trajetória marcada pelo amplo universo de atuação em instituições museológicas, do Nordeste ao Sudeste brasileiros e pela larga experiência em formação profissional. Sem dúvida, Chagas realiza o que Stránský propõe que deva ser o cerne da formação em Museologia: pensa museologicamente. Sua produção bibliográfica revela um pensamento que reflete museologicamente sobre o universo. Encontra elementos para teorizar sobre Museologia até mesmo no cinema e na literatura. Recentemente, está ligado ao Departamento de Museus e Centros Culturais (DEMU) do IPHAN.

Cristina Bruno coordenou a Especialização em Museologia da USP ao longo de quatro turmas e dirigiu o Departamento de Iconografia e Museus da Prefeitura de São Paulo, mas está de volta ao Museu de Arqueologia e Etnologia da USP onde prossegue

na orientação a diversos estudantes e estagiários, organização de diversos eventos científicos e docência. Seus processos de consultoria têm priorizado também, a formação e a capacitação profissionais. Além disto, colabora com outras universidades, notadamente a Universidade Lusófona, em Lisboa, como docente do primeiro doutorado em língua portuguesa na área de Museologia. Mário Chagas e Maria Célia são também ligados a este curso de pós-graduação.

Teresa Scheiner, dentre os autores estudados, é a que vem contribuindo com mais regularidade para as publicações internacionais, notadamente, do ICOFOM. Atuou na seleção e orientação de alunos da Escola de Museologia em estágios, monografias e dissertações e organizou diversos congressos de Museologia nacionais e internacionais. Desenvolve, pela Tacnet Cultural Ltda., desde 1990, projetos editoriais e de consultoria museológica, além da organização de cursos e *workshops*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há uma especificidade da Museologia brasileira? Esta é a questão que se interpõe à nossa reflexão. Segundo Peter Van Mensch, um dos maiores estudiosos do pensamento museológico internacional na atualidade, a maior contribuição da América Latina para a Museologia foi a Declaração de Santiago do Chile.<sup>11</sup> Após Santiago o autor, não destaca nenhuma outra contribuição de peso internacional e perguntado sobre os museólogos aqui estudados limitou-se a ponderar o problema da barreira lingüística, já que a maior parte deles tem publicado somente em português e francês. Entretanto, na distinção que fez das orientações teóricas da Museologia contemporânea, Van Mensch localiza na opção pelo estudo do fato museal uma destas tendências, recorrendo assim a um conceito definido por Waldisa Russo. Pela representa-

tividade dessa análise e recorrência na bibliografia da conceituação gerada a partir da definição de fato museal por Russio, consideramos que esta tenha sido até o momento a mais proeminente contribuição brasileira para a construção epistemológica da Museologia.

É, portanto, lamentável, que ainda hoje a barreira da língua seja critério para a delimitação das idéias que possam ou não ser elevadas ao plano do conhecimento internacional e do reconhecimento de sua relevância. Por um lado, permanece no mundo da Museologia a dicotomia entre reflexões de procedência anglófila ou francófila. Não que isto represente na maior parte dos casos uma discordância conceitual, mas uma resistência da intelectualidade desses universos em aprofundarem o debate da produção proveniente de outra língua. O ICOFOM é a instância do ICOM que tem proporcionado uma quebra destas rotinas, com a adoção de parâmetros bilíngües de publicações e debates. A superação de um empecilho adicional tem sido objetivo de labor suplementar: a problemática das terminologias, que gerou um Grupo de Trabalho específico no seio do ICOFOM.

Ainda assim, a produção dos autores brasileiros aqui estudados não é de largo conhecimento internacional, seja porque os autores não têm seus textos versados para outros idiomas, seja porque nem todos têm ou tiveram participação no ICOFOM. Na obra mencionada de Fattouh e Simeon (1997: 31-32), os brasileiros presentes são Barbuy, Bruno, Russio e Scheiner, além de Marcelo Araujo e Maria de Lourdes Parreiras Horta.

Por isto, destacamos iniciativas como a da criação do ICOFOM-LAM, onde se tornaram possíveis os intercâmbios de idéias em termos de América Latina e a da publicação já mencionada dos Cadernos de Sociomuseologia em Portugal, que estão, há uma década,

colaborando para a divulgação maior da produção da Museologia em língua portuguesa e abrindo uma das poucas vias editoriais nesta língua que resistem às primeiras publicações.

Contribuição que consideramos de fundamental importância na bibliografia nacional é a opção por soluções particulares e criativas frente às tecnologias inadequadas vindas do exterior. A necessidade de redução das teorias aos contextos específicos faz parte das reflexões que os países em desenvolvimento podem, mais que quaisquer outros, recomendar, por suas próprias e desastrosas experiências com a importação de padrões não adaptados às suas realidades. Advertências a este respeito estão ainda em Scheiner e Bruno. Uma outra consideração é essencial: a diversidade cultural deve ser valorizada como o conjunto das possibilidades do homem resolver sua existência material e imaterial. Como a biodiversidade proporciona diferentes soluções para a sobrevivência biológica das espécies, a diversidade cultural representa os recursos disponíveis para a sobrevivência e adaptação da espécie humana ao seu ambiente. Com isto em apreço, avaliamos o Brasil como sendo possuidor de um conjunto cultural especialmente diverso e detentor de um vasto universo para experimentações que venham a alimentar a teorização em áreas como a Museologia.

No sentido das contribuições epistemológicas, identificamos neste estudo uma outra formulação de grande relevância, quando Cristina Bruno, em seu exercício de sistematização da teoria museológica, vai na essência da questão da especificidade do caráter preservacionista da Museologia, desenvolvido por meios de ações que garantam a salvaguarda e a comunicação patrimoniais. A definição desta cadeia operatória básica para a Museologia e a concepção de que a preservação é a natureza deste processo nos parece ser um avanço no sentido da demarcação

de fronteiras entre a Museologia e outros ramos do conhecimento.

Há uma ou várias museologias? Os autores brasileiros estudados, mais que uma opção radical por uma Nova Museologia, fazem reflexão e questionamento, busca de renovação da prática museológica. Scheiner, em sua análise da produção do ICOFOM sobre identidades, localiza especificidades regionais; assim como na análise de Fattouh e Simeon, que concluíram, no entanto, pela existência de uma só Museologia. Mesmo ponto de vista expresso pelo simpósio do ICOFOM de Hyderabad (1988), mencionado por Van Mensch: “*A opinião geral, expressa pelos museólogos de diferentes partes do globo, admitiu que no nível mais elevado de abstração, só há uma museologia. No nível prático, no entanto, podem haver muitas diferenças de acordo com as condições culturais e sócio-econômicas locais*” (VAN MENSCH, 1994: 02). É, portanto, uma Museologia com ondas de renovação.

Ainda que os autores que estudamos não se intitulem “novos” museólogos estão, com suas práticas e reflexões, contribuindo para a renovação da Museologia. São trajetórias que se entrecruzam e se influenciam mutuamente, seja pela confluência, seja pela provocação de reflexões e oposição. Porém, se os caminhos profissionais e acadêmicos se encontram, não percebemos correspondência para tal na bibliografia. Não notamos, na dimensão esperada, uma utilização mútua da produção bibliográfica como ponto de partida para a discussão entre estes autores de suas concepções de Museologia. As oposições, aliás, são raramente acirradas, e talvez em alguns pontos, a ampliação dos debates gerasse, dialeticamente, um desenvolvimento epistemológico maior para a área.

Se há um modelo museológico próprio do Brasil, é outra questão inerente a este estudo. Chagas ressalta em seu trabalho so-

bre o pensamento museológico de Mário de Andrade o quanto se buscava, àquela época, um modelo nacional de cultura. E findo o século XX, será que se pode dizer que há um projeto museológico realmente brasileiro? Santos, “*neste momento, a solução para a museologia brasileira está no pequeno museu comunitário*”, construído por meio de uma metodologia participativa (SANTOS, 1993: 70). Mas autores como Bruno e Scheiner continuam a apostar em um leque muito maior de possibilidades. O que está fora de questão é a necessidade de confrontar a teoria com o contexto real de aplicação, para definir o modelo a adotar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**ANAIS do I Encontro Internacional de Ecomuseus.** Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Printel, 1992.

ARAUJO, Marcelo M.; BRUNO, Cristina (orgs.). **A memória do pensamento museológico brasileiro: documentos e depoimentos.** Comitê Brasileiro do ICOM, 1995.

BARBUY, Heloisa. “Museu e geração de cultura”. In: **Cadernos Museológicos**, 2. Rio de Janeiro: MinC / SPHAN / Pró-Memória, 1989. p. 36-40.

\_\_\_\_\_. “A conformação dos ecomuseus: elementos para a compreensão e análise”. in **Anais do Museu Paulista – História e cultura material.** Nova Série, V. 3. São Paulo: Universidade de São Paulo, jan./dez. 1995. p. 209-36.

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

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. **O Museu do Instituto de Pré-História: um museu a**

serviço da pesquisa científica. São Paulo: FFLCH/USP, 1984. (Dissertação de Mestrado).

\_\_\_\_\_. **Objeto de museu: do objeto testemunho ao objeto diálogo.** Palestra proferida na Reunião Regional da Associação Brasileira de Antropologia. Belém: 1993 (digitado).

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

\_\_\_\_\_. **Museologia e comunicação.** Lisboa: ULHT, 1996. (Cadernos de Sociomuseologia, 9).

\_\_\_\_\_. **Museologia para professores:** os caminhos da educação pelo patrimônio. São Paulo: Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza, 1998a.

\_\_\_\_\_. **Curso de Especialização em Museologia** - projeto acadêmico. S. Paulo: MAE/USP, 1998b.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. **Ondas do Pensamento Museológico Brasileiro.** Lisboa: ULHT, 2003. (Cadernos de Sociomuseologia, 20). 259 p.

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

\_\_\_\_\_. **Museália.** Rio de Janeiro: JC Editora, 1996.

DESVALLÉES, André. "A Museologia e os museus: mudanças de conceitos". in **Cadernos Museológicos**, 1. Rio de Janeiro: MinC/SPHAN - Pró-Memória, 1989.

\_\_\_\_\_. **Vagues:** une anthologie de la nouvelle museologie. Paris: W M. N. E. S., 1992 e 1994. Vol. 1 e Vol. 2.

**EVRES, Ana Cristina Léo Barcellos.** A Musealização da Natureza. Patrimônio e Memória na Museologia. Rio de Janeiro: **UNIRIO**, 2000. (Dissertação de Mestrado)

**FATTOUH, Nadine, SIMEON, Nadia.** ICOFOM – Orientations museologiques et origines geographiques des auteurs. Paris: **École du Louvre**, 1997.

II ENCONTRO Internacional de Ecomuseus "Comunidade, Patrimônio e Desenvolvimento Sustentável". **Carta de Santa Cruz.** Santa Cruz, Rio de Janeiro: Maio de 2000.

PRIMO, Judite (org.). **Museologia e Patrimônio:** documentos fundamentais. Lisboa: ULHT, 1999. (Cadernos de Sociomuseologia, 15)

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

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

\_\_\_\_\_. "Museologia, Museu, museólogos e formação". in **Revista de Museologia**, 1. São Paulo, 2º sem. 1989. p. 7-11.

\_\_\_\_\_. "Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação." in **Cadernos Museológicos**, 3. Rio de Janeiro: IBPC, 1990.

SANTOS, Maria Célia T. Moura. **Reflexões museológicas:** caminhos de vida. Cadernos de Sociomuseologia Nº18- ULHT, Lisboa, 2002

\_\_\_\_\_. **Museu, escola e comunidade:** uma integração necessária. S. L.: SPHAN, 1987.

\_\_\_\_\_. **Repensando a Ação Cultural e Educativa dos Museus.** Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1993.

\_\_\_\_\_. **Processo museológico e educação:** construindo um museu didático-comunitário. Lisboa: ULHT, 1996. (Cadernos de Sociomuseologia, 7).

VAN MENSCH, Peter. **O objeto de estudo da Museologia.** Rio de Janeiro: UNI-RIO/UGF, 1994. (Pretextos Museológicos, 1)

SCHEINER, Tereza Cristina. "Museus universitários: educação e comunicação". **Ciências em Museus**, v. 4. Belém: Museu Goeldi/CNPq, 1992.

\_\_\_\_\_. **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)

\_\_\_\_\_. "Muséologie et la philosophie du changement". in **ISS Museology**. ICOM, Paris, França, junho 2000.

## NOTAS

<sup>1</sup> Este trabalho se baseia na monografia da Especialização em Museologia da USP intitulada Ondas do Pensamento Museológico Brasileiro, que teve origem a partir da observação da limitada representação da Museologia brasileira na obra "*Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*", organizada por André Desvallés (1992-1994). É uma revisão do pensamento museológico nacional com o objetivo de localizar a produção ausente naquela antologia, especialmente no âmbito das transformações conceituais pelos quais os museus e a Museologia passaram na 2ª metade do século XX.

<sup>2</sup> Destacamos, em língua portuguesa, a organização de "*A memória do pensamento museológico contemporâneo*" (ARAÚJO e BRUNO, *op. cit.*), com a reunião e tradução de documentos fundamentais como as declarações de Santiago, Quebec e Caracas – acompanhados de textos-comentários; e a publicação dos Cadernos de Sociomuseologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, raro caso de continuidade nas publicações desta área em português e onde aparecem textos brasileiros que em território nacional não chegam a obter o mesmo espaço. Nessa série apareceu ainda com uma organização de textos fundamentais de Museologia e Patrimônio (PRIMO, Judite (org.)). **Museologia e Patrimônio:** docu-

mentos fundamentais. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, 1999. Cadernos de Sociomuseologia, 15). Nos últimos anos o Departamento de Museu e Centros Culturais do IPHAN (DEMU), tem centrado esforços nas publicações como a Revista MUSAS, no terceiro número, e a Coleção Museu, Memória e Cidadania, também com três títulos publicados.

<sup>3</sup> Esta representação se resume ao texto de Fernanda de Camargo e Almeida (como se assinava Fernanda de Camargo-Moro) no v. 2 de *Vagues*, no capítulo referente às de **experiências e práticas**. (ALMEIDA, Fernanda de Camargo e. "*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) É sintomática, porém, a presença de um texto não propriamente museológico, mas também de autoria de um brasileiro, o educador Paulo Freire, intitulado "*L'éducation, pratique de la liberté (La société brésilienne en transition)*" (1971). A influência do pensamento de Paulo Freire para este movimento de renovação da Museologia já se faz notar no convite a ele feito para a presidência da Mesa-Redonda de Santiago do Chile, episódio esclarecido mais adiante. Algumas de suas idéias seriam mais tarde incorporadas por museólogos brasileiros ao se referirem ao papel social e educativo dos museus. (FREIRE, in DESVALLÉES, 1992: 195-212)

<sup>4</sup> A já mencionada patrimoniologia.

<sup>5</sup> Idéia constante em Bruno e Santos.

<sup>6</sup> As discussões de ambas parecem aproximar-se em alguns pontos como a apropriação da abordagem de Néstor García Canclini sobre patrimônio em processo de reelaboração.

<sup>7</sup> Anotações de aula do Curso de Especialização em Museologia referentes ao seminário proferido por Chagas dias 03 e 04/07/2000.

<sup>8</sup> Anotações de aula do dia 09/08/1999, referente à disciplina "*Museologia: princípios teórico-metodológicos e a historicidade do fenômeno museal*", ministrada pela Profa. Dra. Cristina Bruno no primeiro semestre do Curso de Especialização em Museologia.

<sup>9</sup> Seria este o tema principal de sua tese de doutorado, defendida em 2003, que ficou fora do âmbito do nosso trabalho.

<sup>10</sup> Anotações de aula do dia 10/08/1999, referente à disciplina "*Museologia: princípios teórico-metodológicos e a historicidade do fenômeno museal*", ministrada por Cristina Bruno no CEMMAE.

<sup>11</sup> Anotações de aula do Curso de Especialização em Museologia referentes ao seminário proferido por Peter Van Mensch dias 02 a 06/10/2000.



# ¿Que Puede Hacer La Arquitectura Por Los Museos?

■ JUAN CARLOS RICO

## ¿QUE PUEDE HACER LA ARQUITECTURA POR LOS MUSEOS?

Muchas veces me he hecho esta pregunta como profesional de la arquitectura, bien entendido que con la mirada en la profundización que va mas allá de la mera solución espacial, que evidentemente ha de ser siempre la mejor posible. Como historiador y como conservador de museos, entiendo que la arquitectura tiene mucho mas que decir y puede ayudar a facilitar el diálogo con el contenido potenciando la puesta a punto de la obra.

Es importante aclarar que una brillante arquitectura no es un museo por si misma; me explico: para que dicha institución sea concebida como tal, ha de tener junto al contenedor, un contenido y una programación adecuada. Si afirmamos que un museo es bueno, ha de estar de un edificio / espacio, de alta calidad, debe poseer una colección interesante y contar con una programación de ideas eficaces para enseñarla. Entendámoslo, estas premisas han de darse simultáneamente, es decir a la vez. Si no es así el resultado siempre será parcial y por tanto insatisfactorio. Un museo es espacio, obra y presentación.

## Casi veinticinco años de investigación

Todos este tiempo dedicado a analizar. Investigar, experimentar y proponer alguna que otra directriz que haga que el diálogo entre el público, la obra y la arquitectura sea lo mas fluido posible, con el mejor confort ambiental y físico para el visitante y buscando la mayor eficacia comunicativa posible.

## Una conversación en Oslo

Iniciaba las páginas del libro *Como enseñar el objeto cultural*, reproduciendo una conversación con un alumno noruego que militaba muy activamente en la organización no gubernamental Amnistía Internacional y que afirmaba que no entendía mi dedicación a los temas culturales, cuando la humanidad se hundía en todo tipo de guerras e injusticias. Tras muchos encuentros, que como en todos estos casos acaba siempre en una consistente amistad, yo le contestaba que parece lógico que el hombre conozca junto a sus indignidades máximas, sus mejores logros, no evidentemente como contrapeso o justificación alguna, sino como mera justicia. La realidad es que la reflexión (el pensamiento, la filosofía), la creación (el arte, la cultura) y la experimentación (la ciencia, la tecnología), no son de los temas favoritos de la sociedad, quizás por que los responsables de cada uno de ellos, no hemos sabido enseñarlos.

## El museo como laboratorio

Viene a colación el comentario anterior, por intuir que el museo, mas allá de sus connotaciones específicas y particulares, es el instrumento mas adecuado y manejable que tenemos en nuestras manos para investigar y experimentar las dificultades y las posibilidades de “enseñar” los objetos y que dichas propuestas pueden por extrapolación llevarse a otros campos mas amplios de la cultura. Añadido esta tercera reflexión que

supone para nosotros un concepto experimental mucho mas amplio de la mera solución de los problemas museísticos y aclara mi afirmación del primer párrafo.

## El cuarto pilar: Como enseñar el objeto

Hablaba antes cuando relataba mis conversaciones con el alumno / amigo noruego, que posiblemente la frialdad con que la sociedad se relaciona con el pensamiento, la cultura y la ciencia humana, sea posiblemente un defecto de nuestra incapacidad para enseñarlo de un manera eficaz y atractiva, y esto es así ahora, en el siglo XXI, no como algo del pasado. Todas las investigaciones al respecto indican que efectivamente nunca como hasta ahora ha habido tanta gente en los museos, en las catedrales o en las ciudades históricas, pero con la misma rotundidad, los mismos especialistas afirman que tras la lente de aumento se observa la enorme insatisfacción que ello les produce en su intimidad. Hay que ir por la presión social y el lenguaje de prestigio existente, pero como ya decía el psicólogo norteamericano en el año 35 del siglo pasado, hay que escapar cuanto antes.

En consecuencia junto a la investigación y la experimentación arquitectónica, hay que trabajar también el tema ya mas específico de la relación del objeto con el público, del llamado tradicionalmente montaje de exposiciones. A estos dos campos concretos se ha dedicado nuestro proyecto de investigación, desde hace ya casi veinticinco años.

## Los problemas actuales del contenedor: Entre símbolos....

Siempre he pensado que el protagonismo que esta adquiriendo el museo en la sociedad occidental actual no le esta beneficiando en absoluto: por un lado es el emblema de una ciudad, región e incluso país y

por otro es el pretexto para que los políticos laven su cara con respecto a la indiferencia con que miran la cultura. Esto hace que se destinen enormes presupuestos prácticamente ilimitados en su faceta arquitectónica y urbanística, que, en la mayoría de los casos, no tienen continuidad en el mantenimiento de su programa posterior ( en España especialmente), con lo que se están construyendo brillantes edificios que no son museos, ya que antes he explicado que es absolutamente imprescindible tanto un contenedor como un contenido y una programación buenas (todas y a la vez) para que la institución pueda recibir dicho nombre. La gran beneficiada es sin lugar a dudas la arquitectura, que esta experimentando nuevos materiales, sistemas constructivos y estructurales; algo es algo.

### ...y estrellas sin luz

Pero el problema no acaba aquí, ya que se estén levantando estas espectaculares construcciones, sin una revisión e investigación de los organigramas que los sustentan: seguimos trabajando con los modelos del siglo XIX, y es evidente que la sociedad ya no es la misma.

### Del palacio al museo...¿del museo a donde?

Con este subtítulo, se pretende expresar de una manera irónica la relación que a mi juicio se establece o se establecerá en el futuro, entre los dos cambios mas sustanciales que hasta la fecha a soportado el museo.

La primera fue evidentemente el paso del palacio al museo, suficientemente analizada en el volumen primero de la trilogía de *Museos. Arquitectura. Arte*. La segunda es lo que ocurre precisamente en el momento actual. ¿Del museo a donde?, ya que entiendo que necesitamos, como en el pasado una nueva tipología espacial que sea capaz de contener con eficacia unos nuevos

programas (también en continua y confusa evolución), y no sabemos como diseñarla y por tanto darle una formalización coherente.

Dado la complejidad que demostró el paso del palacio al museo, ¿Seremos capaces de lograrlos por caminos mas rápidos, o tendremos que evolucionar con la lentitud y dificultad que costo la definición de una nueva tipología en el pasado? El tiempo dirá si hemos aportado algo eficaz.

### Una parada en el camino

“Dentro de los procesos técnicos conviene de vez en cuando hacer un alto y plantearse desde un punto de vista mas personal sobre lo que en realidad se esta haciendo, ya que en la mayoría de los casos la propia mecánica de la investigación no te permiten “ver el bosque”, alejarte un poco y mirar con mas perspectiva el tema”.

### Como enseñar el objeto cultural

¿Qué hacer?, ¿qué dirección tomar? Todas estas incertidumbres cambiaron el ritmo del trabajo que a partir de entonces se dividió en dos apartados totalmente diferenciados:

- El periodo reflexivo, en el que a base de una serie de preguntas ( la mayoría de ellas sin contestación), indagábamos sobre las cuestiones que nos habría llevado a semejante situación. (*¿Por qué no vienen a los museos?*)
- El periodo consecuente, que intentaba reflejar ya de una manera mas pragmática, todos los pensamientos anteriores. (*La difícil supervivencia de los museos*)

Si antes pensábamos seguir trabajando en la profundización de los temas espaciales, de diseño y técnicos, este intermedio nos lanzó a campos impensables para nosotros, como

es el paisaje y el mundo comercial por ejemplo, pasando a segundo término el antiguo programa. En él se anunciaba por primera vez el proyecto de La Caja de Cristal del que hablaremos con más detenimiento.

### ¿Continuidad o ruptura?

Todos los caminos enunciados en *La difícil supervivencia de los museos*, serán trabajados espacialmente a partir de ahora individualmente y con más detalle. Para estructurar este proyecto, que por su envergadura quedará siempre incompleto, se han agrupado los trabajos en dos líneas paralelas:

- A. Desde la tradición, que abarca a todos aquellos profesionales y propuestas que piensan que aunque resulta ya evidente que el museo ha de ser cambiado, tanto en su concepción social, como en su programación, organización, tipología espacial; se ha de hacer evolucionando a partir de lo que tenemos. Propugnan pues el uso de los lenguajes tradicionales como comienzo y base de las investigaciones.
- B. ¿Museos?. Otros muchos especialistas prefieren plantear una ruptura más clara entre lo que ya no nos sirve (al menos íntegramente) y buscar soluciones que tengan las mínimas ataduras con su antecesor, aunque todos están de acuerdo que manteniendo aquellos elementos que hoy todavía tienen vigencia.

### Qué es para mí una exposición

Para acabar esta introducción unos breves apuntes de lo que para mí significa una exposición y las partes que más me han interesado y he trabajado con relación al espacio. Como es algo que ya he descrito en diferentes publicaciones, voy a hacer un simple resumen para orientación del lector.

- Un lenguaje de comunicación. En primer lugar, considero que la exposición de obras de arte no es más al fin y al cabo que un lenguaje de comunicación como otro cualquiera y en consecuencia con sus características específicas que lo identifica.
- La relación directa con la obra: Quizás el avance de los medios de comunicación y la incorporación a ellos de la alta tecnología, haya despojado a la exposición de todos aquellos fines que tenía en sus comienzos y que se consolidaron en el siglo XVIII con la ilustración. Concretamente en el tema del arte, la característica primordial es la relación directa del visitante con la obra que convierte a este medio de comunicación en insustituible: ningún otro por muy sofisticado que sea lo permite, al menos por el momento.
- El confort máximo. Aunque en un exposición y máxime de arte ha de configurar sus condiciones ambientales en función del objeto y no del visitante, que en la mayoría de los casos necesitaría valores diferentes, cuando no contrarios para su confort, hay que conseguir por todos los medios posibles que el visitante se sienta cómodo y tenga todos los factores a su favor para que la relación directa con la obra sea la más eficaz posible.
- ¿Qué es descansar? En correspondencia con el punto anterior, siempre me preocupó, lo que significa esta palabra que va más allá del mero hecho de poner unos bancos en la sala.
- ¿Asepsia o ambientación? Desde luego, no ya en los términos que lo plantearon los especialistas del siglo XIX en el sentido de atar a la pieza con

su origen, sino mas bi'en en una concepción mucho mas moderna y mas relacionada con el dialogo entre la obra y la arquitectura.

- ¿Informar / enseñar o disfrutar? También desde el principio la ya antigua discusión entre enseñanza o disfrute y la relación en todo caso, con la información que debe acompañar a la muestra y a la obra, fueron otros de los temas que siempre tuve presente en la concepción de la exposición.

### **TRABAJANDO EL ESPACIO: LA IMPORTANTE EXPERIENCIA DE LA CAJA DE CRISTAL**

Es un programa de investigación que intenta encontrar, un prototipo espacial abstracto (no ubicado en ninguna parcela concreta pero fácilmente modificable para poder adaptarse a cualquiera) que definiera la nueva organización de todos los componentes en sustitución del programa ya obsoleto del museo actual. A modo de los largos procesos que llevaron a principios del siglo XIX a definir lo que sería la estructura del museo que ha llegado hasta nuestros días (desde luego infinitamente mas modesto, sin su capacidad ni posibilidades constructivas), este proyecto pretende lo mismo: conseguir unas soluciones o al menos unas directrices que ordenen el confuso camino de las nuevas soluciones espaciales. Como en cualquiera proceso de investigación se elaboró un protocolo teórico básicamente descrito en *La difícil supervivencia de los museos*.

#### **¿Qué es un protocolo teórico?**

En el mundo de la arquitectura y del diseño es un término que utilizamos muy poco, pero que es sin embargo imprescindible, en el mundo de la investigación experimental.

Hemos indicado que en este proyecto íbamos a trabajar tal y como se hace en

cualquier otra actividad de experimentación; ahora bien, dejando claro que estamos en un proceso que no es puramente científico, ya que tiene componentes teóricos, prácticos y creativos, lo que implica una cierta adaptación a determinados componentes mientras se rechazan otros.

Pero como buscamos eficacia, pragmatismo y no solo alardes formales, el ceñirnos a un guión específico y claro, puede muy bien orientar y delimitar nuestro trabajo. Entiendo pues que era muy importante dejar claro a todos los colaboradores las reglas del juego: libertad absoluta pero ceñiéndonos a un programa. Este es el fin exacto del protocolo teórico, en el que quedan definidas tanto los datos de la investigación teórica como las fases a seguir y los puntos prioritarios a trabajar.

#### **Un nombre con tres significados**

“La caja de cristal” alude a un doble sentido: por un lado la transparencia conceptual, por otro la espacial. El primero intenta reflejar de una manera clara todo el proceso que genera el desarrollo del proyecto, es decir tanto los aciertos como los fracasos en algo tan complejo como la búsqueda de una nueva tipología arquitectónica. La transparencia física se consigue a través de una organización espacial doble: una interna que logre que todas las funciones sean visibles para el espectador, bien sea visitante, bien profesional del centro y otra externa al tratar la permeabilidad de la piel exterior del edificio, para así plantearnos hasta donde llega o puede llegar un museo en su entorno físico.

#### **La experimentación como creación**

Se ha intentado por todos los medios que todos los colaboradores den prioridad a la investigación y experimentación real, y destierren, en lo posible, las ideas “artísticas”

como método, de originalidad como actitud, de alarde formal como resultado, ya que son caminos ineficaces, que en el mejor de los casos tras brillantes resultados formales, se esconden los mismos problemas de base sin resolver.

### Los profesionales de “reconocido prestigio”

Parece en un principio lo más lógico seleccionar para las respuestas formales, a determinados especialistas, arquitectos y diseñadores “famosos” y plantearles las propuestas de investigación teórica para que experimentaran libremente, así se hace habitualmente y tenemos a mano numerosos ejemplos concretos en busca de ideas y soluciones nuevas.

Sin embargo analizando más despacio, con un cierto detalle los resultados, se observa que en la mayoría de los casos, el autor de prestigio, además de los problemas de disponibilidad de tiempo, esta más pendiente de otros “matices” que el de la propia experimentación y su inevitable riesgo. Por tanto entendía que si era posible habíamos de buscar otra vía más libremente implicada, buscar personas independientes y arriesgadas, que no tuvieran nada que perder si su propuesta fracasaba, (algo inherente en los procesos experimentales en el que el acierto y el error equidistan por igual) y pudieran dedicar todo su tiempo y energía a este trabajo de inciertos resultados.

Los estudiantes de los últimos cursos o preferentemente recién acabados, no inmersos directamente todavía en proceso social del trabajo y en su vorágine de éxito deseado y consecuente vanidad, me parecieron los más adecuados. Para ello pedí ayuda a la universidad.

### CUANTOS MAS, MEJOR, CUANTO MAS DIFERENTES TAMBIÉN

*“Ninguno de nosotros solo es tan inteligente como todos nosotros juntos”*

Proverbio japonés

Fundamentalmente por eficacia, hemos decidido trabajar siempre colectivamente, es decir implicar al mayor número de profesionales o estudiantes que estén interesados en esta propuesta y compartan las mismas preocupaciones. Entendemos también que los temas culturales, a pesar de haber llegado, a nosotros junto a la personalización de unos nombres, son logros de mucha gente que va avanzando poco a poco y que da el gran salto en un momento determinado y de la mano de una figura concreta (único dato que manejamos), cuando la realidad histórica nos muestra que sin el proceso colectivo anterior, dicho autor no habría sido capaz de encontrar el nuevo camino.

Pensé desde el principio que el desarrollo de La Caja de Cristal, requería un esfuerzo colectivo lo más amplio posible en cantidad y calidad, ya que estábamos tratando un tema importante para la arquitectura (una búsqueda de tipología), la museología (una nueva organización del espacio); y la exposición (un concepto diferente). En cantidad al pedir la colaboración de más personas; en calidad, intentando que lo aceptaran diferentes ámbitos geográficos, diversas culturas y en lo posible que fueran países jóvenes por las razones que voy a explicar a continuación.

Es verdad que en Europa, después de muchos siglos hay un nivel social equilibra-

do, que permite un discurso intelectual y unos procesos de investigación coherentes, pero es así mismo cierto y lo comento siempre que me lo preguntan, que cuando estoy en países de mas corta historia, su falta de estructuración social, su desigualdad en el conocimiento, queda en mi opinión compensada, (evidentemente a nivel de actitud, nunca socialmente ) por una mayor intensidad en todo. Hay mucho por hacer, hay pocas posibilidades y eso genera en los profesionales y especialmente en los alumnos una actitud increíblemente abierta. Esto es bueno para la experimentación. Al fin y al cabo todas estas nuevas propuestas siempre serán mejor escuchadas / aceptadas, en aquellas sociedades que tienen todo por delante un camino para configurar el futuro, cuando ya no les sirven los viejos modelos históricos, al que se añade un pasado sin demasiadas ataduras.

### **La universidad infrautilizada**

Siempre he afirmado que en el mundo de los museos, me parece inconcebible la poca relación que existe entre estas dos instituciones, máxime cuando su colaboración se perfila como imprescindible. No obstante desgraciadamente, esta falta de encuentro, diálogo y esfuerzo común parece que se amplía a todos los demás campos de las humanidades, despreciando una impresionante potencialidad, que es paradójicamente una de las permitidas de la génesis de la misma universidad.

Aprender es también investigar y experimentar en un entorno de libertad y falta de presiones, de comodidad intelectual en definitiva, que raramente se va a repetir a lo largo de la vida profesional de una persona. La realidad me lo ha certificado con creces ya que esta sedienta de hacerlo, como lo demuestran los alumnos que se les ofrece la

mínima oportunidad o las propuestas que continuamente nos llegan para colaborar con nosotros. Aprovechémoslas.

Es cierto que nuestros estudiantes deben estar preparados para defenderse en la realidad y en ese sentido la universidad ha de estar alerta a como funcionan los mecanismos profesionales en la calle; pero con la misma rotundidad defiende que la sociedad ha de conocer todo lo que el estudio, la investigación y la experimentación universitaria proponga, esa es su misión. Ya no se reflexiona, apenas se discute. O es un camino en las dos direcciones, o la universidad se convierte en una gestoría de los intereses sociales, y desde luego no fue creada para ese fin.

### **Tres excelentes universidades de la arquitectura y algunos mas**

Aprovechando mi intervención como profesor fui proponiendo con calma en diversas universidades e instituciones la posibilidad de colaborar; se trataba eso si de un problema fundamentalmente espacial y por tanto estaba exclusivamente dirigido a arquitectos. Debemos recordar, que en el protocolo teórico, habían intervenido las otras profesiones implicadas. Es impresionante la buena aceptación que desde un principio mostraron los distintos departamentos de proyectos, después los profesores y por último los alumnos que se han apuntado a colaborar. Tanto es así que el proyecto ha dejado en el camino dos universidades fuera por incapacidad de coordinación.

La universidad de São Paulo, la Central de Venezuela y la Politécnica de Madrid, junto a equipos individuales de Oslo y Buenos Aires han colaborado en el proyecto.

## Puntos prioritarios de la investigación

Recuerdo que para que un proceso de investigación sea eficaz hay que ir poco a poco, si realmente queremos ir deprisa; los auténticos avances no suelen aparecer de repente, es un proceso colectivo de suma de esfuerzos. Por otro lado no hay que perderse ante un cambio tan complejo, para lo cual es mejor precisar (como en cualquier desarrollo científico de laboratorio) apartados específicos y concretos de investigación, que de alguna manera deben ser prioritarios, ya que llevan en si los cambios sustanciales del modelo. Veamos pues algunos ejemplos indicativos de la complejidad del proyecto.

### 1. La organización de los espacios

El primer punto de trabajo se centraba en la compleja relación entre las dos diferentes áreas: el CII ( Centro de investigación integrado), CCI (Centro de comunicaciones integrado) y la conexión física o visual entre sus componentes. Las soluciones han sido interesantes y múltiples, tanto general como parcialmente, optando por diferentes alternativas de permeabilidad, en complicidad con los diferentes alturas. Sin embargo surgió una sorpresa el de la flexibilidad y el crecimiento del espacio, algo que en un principio no estaba incluido en los presupuestos iniciales del proyecto.

### 2. Los accesos de la obra, un problema por resolver

Los accesos en general y los de la obra en particular, nos parecían importantes de tratar; en el primer caso con la intención de buscar propuestas para la cada vez mas numerosa especialización de grupos que acceden al museo: personal, equipamiento técnico, suministradores, público, grupos, etc.

Y en cuanto al segundo: la llegada de la obra, tema muy importante y pocas veces eficazmente solucionado, se sugería a los colaboradores que lo pensasen con un cierto detenimiento, siguiendo un esquema preconcebido e incidiendo en temas como el transporte, la carga y descarga, el control y el diagnóstico, el camino hacia los almacenes, etc.

Quizás haya sido junto con el tema expositivo, la parte que mas atención a causado en los autores, proponiendo soluciones muy interesantes que merecen la pena ser estudiadas por los responsables con un cierto detenimiento.

### 3. Espacios comunes y de trabajo

Se pedía una reflexión sobre los espacios comunes y su relación con las distintas áreas del museo, en dos sentidos: como diálogo espacial y como utilización en usos museísticos alternativos como el expositivo, salón de actos, etc., ya que pensamos que no podemos permitirnos el lujo de no tener cada metro cuadrado del edificio sin utilizar constantemente, con lo caro que resulta su construcción y su mantenimiento.

Llamamos “área de trabajo” al triángulo formado por la coordinación / administración, la investigación y el área técnica formada a su vez por los almacenes, talleres y laboratorios. Se indicaba otra vez a los equipos que estudiaran diversas soluciones espaciales para conseguir una relación fluida entre ellas, ya que conforman por decirlo de alguna manera el “cerebro” del museo y era importante la máxima permeabilidad posible. Había además que compatibilizar esta organización con la del CII y el CCI.



#### 4. La estrella del proyecto el espacio de comunicación

Es la comunicación y concretamente la exposición, el tema que como era de esperar ha resultado mas atrayente para todos los equipos participantes, con las propuestas mas espectaculares. Es lógico por muchas razones:

- Es el escaparate del museo, para bien y para mal, donde convergen todos los problemas de la institución, ante el público.
- Espacialmente es el área mas atractiva y con mas posibilidades de experimentación en campos bien diferentes.

Varios temas, habían de ser analizados, dentro de esta área. Los trataremos por separado:

En primer lugar el tratamiento de los almacenes y los talleres, que por otro lado habían de ser; con todas las condiciones de seguridad necesarias ( especificadas en el protocolo teórico), visitables; al menos parcialmente. El visitante a través de diversos elementos arquitectónicos ( aberturas, ventanas, muros, ) podría verlos, evidentemente separados físicamente.

En segundo lugar la relación entre almacenes con el área expositiva debía ser directa y eficaz técnicamente hablando, si era posible, casi "intercambiable".

En tercer lugar era importante pensar diferentes sistemas para utilizar íntegramente el espacio expositivo, o para entenderlo claramente, que en cualquier punto del espacio pudiera situarse una obra, olvidándose de las limitaciones del "perímetro".

#### 5. La piel del museo, algo mas importante de lo que parece

La caja de cristal también se llamaba así por el tratamiento de su límite físico. De nuevo vuelve a ser un apartado con sugerencias sumamente interesantes que se podrían agrupar en dos diferentes ideas: aquellos equipos que han trabajado la piel como una proyección de las actividades que se realizan dentro, es decir casi como un cartel anunciador y los que la han tratado como un elemento permeable que permitiese abrirse al exterior, según las necesidades o intenciones de los responsables.

#### 6. Las soluciones integrales

Para finalizar todo este apartado de propuestas espaciales, me parecía importante incluir una serie de trabajos que se han preocupado por plantear prácticamente todos los puntos de investigación requeridos en el protocolo teórico. Entiendo que su valor independientemente del acierto en cada uno de ellos, supone una labor de síntesis y metodología realmente encomiable, al intentar dar una solución global a todo este complejo rompecabezas.

#### Análisis de resultados

En el libro se concluye con un estudio sobre las intervenciones, las prioridades y consecuentemente las partes que mayor interés ofrecen para los profesionales, en forma de cuadros muy sugerentes para tomar el pulso real de la situación de dicha institución en nuestros días.

#### ALGUNAS SUGERENCIAS DE RUPTURA

El cambio que se avecina, no solo es el sustancial que apreciamos en el punto anterior como evolución interna del propio museo y su lenguaje expositivo, también hemos podido observar presiones y actitudes

que sobrepasan este marco de “tranquila” evolución, para ir mucho mas allá.

Se podrá plantear el lector, si realmente muchos de estas ideas no pueden incluirse en el desarrollo de los museos actuales y si en un periodo de medio plazo, no serán asumidos a su espacio, como ha hecho a lo largo de la historia.

Pienso, que evidentemente sí, pero en un proceso algo más complejo, ya que estas nuevas concepciones, llevan implícito no solo la nueva aceptación de una serie de conceptos, radicalmente diferentes, sino que el equipamiento técnico y el diseño espacial que necesitan para desarrollarse es muy diferente. Por tanto si, creo que si los museos siguen evolucionando con lógica, incorporarán estas formas de trabajar, pero no de una manera inmediata. El tiempo dará la contestación exacta.

Los trabajos los podríamos para clarificar mas las propuestas en cuatros grupos.

1. Espacios que sean capaces de responder a dos temas fundamentales:

La necesidad de dar cobertura técnica y espacial a las imbricaciones cada vez mas frecuente entre las expresiones plásticas.  
*Museos escenarios*

(Permitirían todo tipo de actividades culturales y plásticas).

La generación de un “marco o soporte arquitectónico” que permita la construcción de áreas específicas para cada montaje o exposición. *Museos mecanos*. Quizás la característica mas novedosa es la de construir un espacio que no tiene los límites definidos, al menos en su concepción interior, es decir parece que lo que tenemos que buscar mas que una posible formalización es un sistema constructivo, que a modo de

infantiles posibilite múltiples conexiones. De ahí el nombre elegido para designarlos.

Un espacio sin definir formalmente

2. Las especialidades audiovisuales, necesitan de unos parámetros absolutamente diferente tanto de espacios como de equipamiento técnico. Necesitan pues nuevas propuestas.

*Museos pantalla*. ¿Cómo ha de ser un espacio expositivo, cuando la obra no se cuelga, sino que se proyecta?, esta sería la pregunta básica a la que vamos a intentar contestar formalmente. A nivel de proyecto, esto significa un cambio trascendental en todos los parámetros del diseño, ya que los “objetos” audiovisuales poseen unas condiciones bien diferentes tanto en su sentido de exhibición, como en el equipamiento técnico.

¿Cómo y donde se cuelga un cuadro virtual?, ¿dónde se guarda? Difícil planteamiento, respuesta y solución. *Museos virtuales*, algo sobre lo que hay que afrontar por mucho queramos evitarlo.

## **El museo como equipamiento urbano**

Si no vienen, nosotros vamos a buscarles. Esta podría ser la frase que define la actitud de muchos profesionales y algunas instituciones para definir una actitud que va a necesitar en los próximos años formalizarse.

Hay no obstante que especificar dos propuestas bien diferentes, por un lado un criterio de buscar al posible espectador en su deambular por la ciudad y otro de carácter mucho mas pragmático en relación con los programas de cultura de los municipios.

## **En el recorrido cotidiano**

Cambiamos los principios de la idea expositiva, el “museo” interfiere en la circulación del peatón, es él que le esta bus-

cando, el que se ofrece. No le exige nada, si quiere se para, si quiere sigue; no hay mayor relación entre ambos que un primer contacto, que pretende en lo posible ser libre, evitar los condicionamientos sociales.

¿Cómo han de plantearse estos nuevos espacios?, ¿Cómo son las visitas a sus "colecciones?", ¿Con que criterios se montan?

### **¿Logias en el siglo XXI?**

Y este es el tema en definitiva: ¿es posible recuperar la idea de la logia expositiva renacentista y adaptarla a las características de la sociedad del siglo XXI? Si observamos como funciona uno de esos espacios por ejemplo la de la Signoría en Florencia, encontramos muchas concordancias con nuestra idea:

Su ubicación urbana no interfiere en el funcionamiento en general, ni en las circulaciones en particular de los viandantes. Su acceso es totalmente libre, aquel que quiere la visita y entra en su espacio, donde además puede descansar, lo que añade un nuevo componente urbano a tener en cuenta.

### **Museos parásitos**

Si se trata de ponerse en el camino del posible espectador, que mejor que situarse estratégicamente en aquellos lugares urbanos donde hay mas movimiento de personas; que mejor que aprovecharse de dicha circunstancia; que mejor que convertirse en un parásito de los centros comerciales, intercambiadores de trasportes, aeropuertos, etc.

### **Museos portátiles**

Una solución adecuada al concepto plástico actual, de poder llegar "a cualquier punto, en cualquier momento y con cualquier expresión" Una salida para el equipamiento de las ciudades medias, cara

de construir pero barata a medio y largo plazo por su permanente utilidad. Es evidente que según las necesidades que tenga cada ciudad la instalación que se ha de pensar es diferente. Podríamos en un principio plantear tres tipos de cuestiones: ¿Una sola actividad o usos múltiples?, ¿Qué equipamiento técnico debe llevar?, ¿Cómo es su organización espacial?.

Elijamos el procedimiento que elijamos para su construcción, bien sea sistemas prefabricados tradicionales, o modulares, o estructurales; el edificio debe cumplir una serie de requisitos para que funcione: Facilidad de transporte, rapidez en el levantamiento y del desmontaje del espacio, flexibilidad de adaptación a la planta y a las cotas de las distintas parcelas en que vaya a situarse y por último el problema específico de la sustentación en el terreno,

### **TRABAJANDO LA PRESENTACIÓN ( EL DIÁLOGO ENTRE LA OBRA Y LA ARQUITECTURA)**

Después del espacio merece la pena indagar ya directamente sobre las formas de exponer, las formas de presentar el objeto o lo que habitualmente llamamos el montaje de exposiciones. En este segundo apartado también los cambios han sido sustanciales tanto en concepto como en diseño. A continuación describiremos los caminos que hemos seguido y que son complementarios del apartado anterior. Dos campos han estructurado este camino : Las técnicas expositivas y los nuevos medios audiovisuales en la era digital.

### **De la museografía a las técnicas expositivas**

Nos hemos visto inmersos dentro de campos expositivos diferentes, a los que nos ha llevado inevitablemente la propia dinámica del proceso de investigación, como el mun-

do comercial, el del paisaje y, el virtual, comprobando la cantidad de información perdida por estar aislados unos de otros, las enormes posibilidades despreciadas por darnos la espalda, el tiempo perdido buscando soluciones ya resueltas en las otras especialidades, que el término que mejor puede delimitar toda esta nueva concepción, es el de “*técnicas expositivas*”.

Basta mirar a nuestro alrededor para comprobar que cualquier curso o master que haga referencia al hecho de la exposición automáticamente queda adscrito a la museología, lo cual a mi entender es un error, desde luego comprensible y por tanto justificable.

En los espacios cerrados ( no así en el paisaje) prácticamente hasta las primeras exposiciones universales y su contenido industrial, todo el mundo de la exposición de objetos estaba en la institución museística; allí se analizaba, se experimentaba y se aplicaba. A partir de la segunda mitad del siglo XIX las cosas empiezan a cambiar

### **Industria y consumo**

Si la incorporación de las colecciones reales a la propiedad estatal junto a su sentido de bien público instituido en USA , marcaron en mi opinión lo que yo llamo la primera revolución museológica (*Museos Arquitectura. Arte I: Los espacios expositivos*), la influencia de la revolución industrial en la exposición y su directa relación con la comercial, definen la segunda. Por ello industria y consumo van juntos a pesar de estar separados históricamente casi una centuria. Lo veremos.

- Exposición industrial. Precisamente basada en los nuevos conceptos y propuestas que va a aportar la revolución industrial. Mas información, otros materiales, otra ambientación. Es

en el siglo anterior cuando se universaliza con las llamadas ferias comerciales y los recintos destinadas a tal fin que en el último tercio del XX se construyen en todas las ciudades occidentales.

- Exposición comercial, que se inicia desde las primeras civilizaciones con los mercados, para en el siglo XVIII, con la las grandes superficies acristaladas especializarse en el escaparatismo y las tiendas, para ya en el siglo XX desarrollar la derivación hacia el consumo (grandes almacenes y grandes superficies) (Para mayor información ver: *La exposición comercial: stand, ferias y grandes superficies. Editorial Trea*)

### **Límites y lenguajes**

Pero la crisis de las tipologías, la superación de la frontera arquitectónica y la aparición de las nuevas tecnologías, marcan una nueva etapa que no ha hecho mas que empezar y que yo de nuevo calificaría, puede que con la misma redundancia de las otras dos, de tercera revolución expositiva.

- Exposición en el paisaje, que como comentaba antes era muy importante hasta el siglo XVIII, con numerosos estudios y escritos sobre distintos aspectos como la percepción, los puntos de vista, las perspectivas o los problemas de la luz y las sombras.

Desgraciadamente todo ello cambia y en la actualidad no aplicamos todos estos conocimientos de una manera sistemática con los consabidos problemas urbanos y paisajísticos. ( Mas datos en: *El paisajismo del siglo XXI entre la ecología, la técnica y la plástica. Editorial Sillex*)

- Exposición virtual. En estos últimos años asistimos a un nuevo museo, el de la red, el de Internet. Ya no tenemos que ir a ningún edificio, ni tan siquiera salir de casa, basta con conectarnos a una web de un artista para no solo ver su obra, sino también para poder interactuar en ella. Hablaremos mas específicamente de ella, en el apartado siguiente.

Resumiendo de la antigua exposición del museo (para distinguirla la llamaremos cultural o tradicional) hemos pasado a un panorama mucho más amplio con otros trabajos diferentes y otras técnicas que podemos aprovechar. Parece absurdo que todo el conocimiento generado quede aislado y cerrado en cada parcela, porque muchas cosas son comunes otras no, pero prácticamente casi todas ellas son trasladables de uno a otro campo, después de someterlas a los cambios necesarios.

¿Por que entonces no hablar de unas técnicas que agrupen a todas ellas y dejar atrás el concepto de la museografía tradicional?

### **Un nuevo lenguaje expositivo**

Emprendemos ahora una parte realmente importante en el campo expositivo, por dos razones fundamentales:

- La primera por tratarse de un nuevo instrumento de trabajo que como otras veces ocurrió en el pasado, irrumpe, con lo que eso implica de desestabilización, de cambios, de ganancias y de perdidas para los antiguos conocimientos, que a su vez genera un proceso apasionante, que merece la pena seguir;
- La segunda por que todo hace presuponer que su implantación sucesiva va a suponer una auténtica revolución. Philippe Quéau califica a

toda esta tecnología centrada en el mundo virtual como del tercer hito mas importante en la comunicación humana, después de la imprenta y la fotografía.

### **Dos concepciones diferentes**

Todo el mundo de la nueva tecnología virtual ha de ser separada desde el comienzo en dos partes absolutamente diferentes y que lo único que tienen en común es la utilización de los mismos medios para conseguir sus fines. Es fundamental que el lector lo entienda así, ya que son dos propuestas que entiendo van a seguir caminos diferentes en el futuro, con concepciones muy diversas y que paradójicamente en los diversos trabajos de investigación llevados a cabo no se marca la frontera con suficiente nitidez.

1. La tecnología digital y virtual al servicio de obras y construcciones reales, es decir que existen como tales físicamente en el mundo expositivo; imaginemos obras, objetos, exposiciones y museos sobre los que se aplica para analizar con mas precisión, manipular su composición y contexto y otras muchas cosas mas que ya iremos viendo con mas detenimiento en su momento.
2. La tecnología como proceso de creación, es decir generando en si mismo los objetos, los entornos y las exposiciones si interesan. Consecuentemente solo existe de una forma virtual y todo su desarrollo ha de hacerse dentro de esta tecnología. No obstante no nos engañemos y evitemos errores desde el principio: es otra realidad con sus características propias pero en ningún caso ni secundaria ni complementaria de la otra; esta al mismo nivel.

Repito ambas ideas son diferentes, se trabajan independientemente y nada tienen

que ver una con la otra salvo en casos excepcionales.

### ¿Cómo se cuelga un cuadro virtual?

Hemos emprendido hace un año un proyecto, para tratar de dilucidar algo más sobre el lenguaje virtual, colaborando con dos de los más prestigiosos grupos del país especializados en el tema. El análisis se ha dividido en tres puntos fundamentales, que desarrollará cada uno de dichos equipos:

1. Las posibilidades de la tecnología audiovisual en las exposiciones tradicionales (por identificarlas de alguna manera), que apenas se utiliza.
2. Todo lo referente al tema virtual y su forma de generarlo, almacenarlo, conservarlo y exponerlo en la red.
3. La aplicación de las técnicas audiovisuales y sus programas informáticos en la enseñanza y en la redacción del proyecto de diseño de una exposición.

### LOS MONTAJES EXPERIMENTALES DEL CENTRO SUPERIOR DE ARQUITECTURA

En la idea de continuar nuestro trabajo de investigación en esta segunda parte de presentación de objetos, hemos trabajado durante más de tres lustros en promover la experimentación en el diseño de exposiciones.

Esta propuesta se ha llevado a cabo en el Centro Superior de Arquitectura de Madrid y esta pendiente de una ordenación, análisis y catalogación de los más de trescientos proyectos acumulados en todos estos años. Será un trabajo tan interesante, complejo y sorprendente como *La caja de cristal*, pero dedicado al montaje de exposiciones. Un pequeño avance de todo ello, en forma de

diez proyectos seleccionados por su interés, se publicó en el año 2002 en *¿Por qué no vienen a los museos?*

Entiéndase pues como una muestra muy resumida de todos los logros conseguidos colectivamente (nunca individual), por la seriedad, metodología y trabajo en profundidad de estas ciento cincuenta personas a lo largo de los últimos diez años.

Recuerdo que en todos los casos la prioridad de base ha sido la búsqueda para conseguir que la relación del visitante con la obra expuesta sea lo más abierta y rica posible en todos los sentidos posibles; desde el más estricto diálogo conceptual a la mayor coherencia y confort espacial.

*Soportes y montajes móviles.* El primer grupo de proyectos que delimito es el que tiene una mayor preocupación desde el punto de vista técnico. Son trabajos que estructuran como espina dorsal del montaje, el diseño de los elementos expositivos.

*Geometría e Itinerarios.* Otra serie de proyectos expresan la preocupación por todo aquello que sea el movimiento del espectador. ¿Recorridos perfectamente definidos?, ¿libertad absoluta para el visitante?. Los análisis tanto en uno como en otro sentido, me han parecido sumamente interesantes.

*La Rampa expositiva.* Uno de los problemas pendientes de solucionar y que en mi opinión no se planteó con profundidad en toda la larga trayectoria del Museo Guggenheim de New York (antes de su ampliación), es el de conseguir la visión correcta y cómoda de las obras, cuando la circulación se hace en rampa.

*Dos o tres lecturas expositivas.* Varios alumnos se han sentido atraídos por la idea de poder tener dos (o tres) exposiciones diferentes a la vez sin variar las piezas de sitio;

es decir según el itinerario que recorriesen. Tema muy sugerente en el sentido de poder ver una misma obra desde puntos de vista diversos. Difícil solución que siempre tiene como definitivo lenguaje a la geometría.

*De obra en obra.* La preocupación por no producir en el espectador la sensación de un camino a seguir, llegó a su máximo nivel en un proyecto que marcaba un rígido itinerario; consiguiendo que desde cada obra solo se viera la siguiente y por tanto el visitante lo seguía de una manera “subconsciente”. Lo más curioso es que todo ello se lograba sin ningún elemento que no fuera la propia obra colgada. Fue un trabajo realmente complicado.

*Unidades expositivas y estructuras arquitectónicas.* Otro grupo de investigación ha sido el análisis de los límites en las posibilidades que tienen las tipologías clásicas (galería y rotonda), adaptadas a los condicionantes actuales.

De igual manera se ha probado con diferentes plantas, volúmenes, formas y conexiones entre ellas. La antigua recomendación del Congreso sobre Museos de Arte celebrado en Madrid en el año 37, lo hemos hecho nuestro, incluidas las diferentes experiencias con polígonos regulares

*Una difícil conexión.* Decía que la espiral es un espacio atractivo específicamente desde el punto de vista que tratamos. Ir colocando obras que nos van haciendo crecer unas expectativas hasta que llegamos a la recompensa final, ha sido una constante en el trabajo de los museólogos.

Pero ¿qué hacer luego?, por que volver por el mismo camino es algo contradictorio y que además rompería la satisfacción conseguida.

En cuanto a los planteamientos de espacios fuertemente arquitectónicos que

sustituyen el concepto del elemento auxiliar del soporte, por un montaje mucho más integrado, hay propuestos bastantes trabajos, prioritariamente diseñados por arquitectos. Hay en mi opinión dos problemas que se repiten en estos planteamientos: la relación de la obra con el espacio, que suele ser más compleja y la potencia que desarrolla la arquitectura, que puede ejercer demasiada presión sobre la obra.

*La estética (de la forma a la función).* En general todos los proyectos que han sido propuestos por alumnos con formación de diseño, parten de las pautas estéticas, es decir prefiguran un entorno concreto espacial y poco a poco lo van dando contenido. Lo respeto, entiendo que es un camino como cualquier otro, que ha de seguir su proceso de desarrollo y resolver sus problemas. No obstante siempre advierto a quien lo toma que lo único exigible en los resultados finales es que el contenido sea coherente con el contenedor. Destacaría de todos ellos la reflexión sobre lo que es el “diseño”.

*Los límites del diseño.* Aquellos autores que manejan con soltura o experiencia si se quiere, la formalización de los materiales, tienen sin lugar a dudas ganado algo muy importante que va a facilitarlos y a beneficiar el proyecto; pero no nos confundamos, el diseño tiene una función muy definida dentro del montaje de una exposición: *no es solo un problema formal.*

*El contenido (de la función a la forma).* Curiosamente cuando un historiador se propone realizar un proyecto de montaje, comienza por los instrumentos que mejor maneja: el estudio de la obra, sus evoluciones, sus relaciones y debe decir que tienen una especial sensibilidad a la hora de plantear “diálogos” entre las piezas. Es justo el camino contrario al de los diseñadores, empiezan por su final.

Como ellos han de recorrer en sentido inverso un arduo camino que los lleve a dar una respuesta formal coherente con sus brillantes propuestas teóricas.

Muchos de sus trabajos buscan un entorno "íntimo" para que cada visitante se enfrente con cada obra. Es un tema apasionante para cualquier diseñador.

*Como en mi propia casa.* En estos diez años muchos proyectos han buscado un ambiente "doméstico", para ver las obras, digamos que con la "confortabilidad" que podemos tener en el sofá del salón.

Me parece que dentro de esta prioridad por relacionar directamente al visitante con la obra, es un camino que no anda nada equivocado.

*Los mas conceptuales.* Para acabar este somero repaso de los resultados prácticos, me gustaría decir algo de aquellas propuestas que han ido por derroteros mas personales, ampliando horizontes muy sugerentes.

*Dentro / fuera.* El proyectar dentro de una sala toda ella de cristal con un entorno verde muy agradable, hace que sea ineludible su relación. Una solución incluso obvió la frontera entre lo interno y lo externo y trabajo en todo el espacio.

*El color.* Es interesante comprobar, la diferente apreciación que se tiene de este elemento, según el país (cultura ?) de donde provenga el autor. En el fondo es un problema de la luz ambiental de cada zona. El proyecto en cuestión lo diseñó una alumna colombiana, que ante nuestro asombro fue montando una sugerente relación obra- paramento-color, difícilmente pensado por un europeo.

*El juego.* ¿Es posible plantear un juego de mesa con los ingredientes de un montaje de

exposiciones? La respuesta fue dada por un proyecto, que tomando los elementos modulares y flexibles de una conocida sala de exposiciones bilbaína, proponía "jugar" a crear diferentes espacios y consecuentemente exposiciones.

*Haga su propio montaje.* Indudablemente es atractiva la posibilidad que ofrezca al visitante la ordenación " a la carta" de la exposición. Son evidentemente muchos los problemas que surgen principalmente desde la conservación a la seguridad.

*Sin formas.* Por último un trabajo ( se esta desarrollando en estos momentos) que propone una reflexión sobre los espacios "blandos" dentro del mundo expositivo. ¿Cómo puede uno percibir una exposición moviéndose a través de un suelo ligeramente curvo? Para potenciar esta idea, la obra cuelga de una estructura del techo, que a su vez contiene a las barandillas que protegen de la diferencia de cotas y dan una cierta unidad al conjunto expositivo.

Lo realmente interesante y desgraciadamente no habitual, es que esta idea experimental se ha podido llevar a la realidad en una exposición del pintor Ikella Alonso, resolviendo todas las pegadas que tienen este tipo de trabajo y cerrando por tanto con la práctica el círculo completo del proceso lectivo.

## ¿Y ahora que ?

O dicho de una forma menos coloquial: ¿para que sirve todo esto?, ¿cómo se continúa y desarrollan todas estas incipientes ideas espaciales?

Ya lo decimos, esto es un punto de partida, que pretende, como todos nuestros trabajos mas la reflexión que un catálogo de soluciones. Es evidente que para aplicar muchas de las ideas descritas gráficamente



en estas páginas hay que reelaborarlas dentro del programa y de la localización de un proyecto concreto, pero también lo es, que una lectura mas detallada del trabajo puede provocar un cambio en la mentalidad en los profesionales en distintas direcciones con vistas a mejorar la eficacia de los museos. Si así se consigue todo este inmenso trabajo habrá tenido sentido, el tiempo nos lo dirá.

### Otro alto en el camino

En estos momentos iniciamos un nuevo periodo de reflexión sobre todo lo avanzado en estos años y que emplearemos simultáneamente para estudiar materias que necesitábamos desde hace tiempo cuyo fin es dotar al proceso de mayor eficacia.

Me estoy refiriendo a la psicología social y a la sociología de la cultura, que sin lugar a dudas nos van a ayudar a dilucidar el comportamiento de las personas en los museos, la razón de su insatisfacción y los caminos que tenemos que abrir para poder acercarnos con todas nuestras posibilidades a ellos.

También con el espacio y por tanto con la arquitectura.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**Museos. Arquitectura. Arte I: Los espacios Expositivos**, premiado por el Colegio Oficial de arquitectos de Madrid. Editorial Silex. 1994

**Museos. Arquitectura. Arte II: El Montaje de Exposiciones**. Editorial Silex. 1996.

**Museos. Arquitectura. Arte III: Los Conocimientos Técnicos**. Editorial Silex. 1999

**¿Por qué no vienen a los museos? Historia de un fracaso**. Editorial Silex

**La difícil supervivencia de los museos**. Editorial Trea.

**El paisajismo del siglo XXI: entre la técnica, la ecología y la plástica**. Editorial Silex.

**La exposición comercial: Tiendas y escaparatismo, stand y ferias, grandes almacenes y superficies**. Editorial Trea

**Manual práctico de museología, museografía y técnicas expositivas** (Editorial Silex 2006)

**La Caja de cristal, un nuevo modelo de museo/ The Cristal Box, a new model of Museum** . En colaboración con varias universidades americanas y españolas (2008)

**Como enseñar el objeto Cultural**. (Editorial Silex 2008)

**¿Cómo se cuelga un cuadro virtual? Las exposiciones en la era digital** (Editorial Trea 2009)

**La exposición de obras de Arte, reflexiones de una historiadora, un artista y un arquitecto**. (Editorial Silex 2009)

**La arquitectura como objeto, soporte y contenedor expositivo** (Editorial Silex 2009)

**Taller de Montaje de Exposiciones / Workshop of Exhibition Design**(2009)



# Evaluación en Museos y Desarrollo Social:

## Presupuestos Teóricos y Metodológicos

■ FELIPE TIRADO SEGURA

### INTRODUCCIÓN

La evaluación sólo tiene sentido por sus repercusiones en el ámbito social, ésta es un medio, no un fin; por ello el desarrollo social del proceso de evaluación constituye lo más relevante.

La evaluación tiene muchas repercusiones en el ámbito institucional y puede, cuando está bien concebida, constituida y aprovechada, fortalecer de manera muy importante el desarrollo institucional. En este artículo se trata de destacar el papel que puede jugar la evaluación en los museos como un componente de la museología.

En las últimas décadas se ha ido acentuando la importancia de poder constituir procedimientos que permitan de la manera más objetiva, precisa, válida y confiable, valorar el resultado de los esfuerzos institucionales de los museos. De aquí ha surgido la necesidad de formalizar, teóricamente sus fundamentos y desarrollar indicadores y procedimientos metodológicos que permitan llevar a cabo dicha evaluación, lo cual se puede apreciar en una amplia literatura que se ha ido concentrando en torno a este relevante componente de la museología (Alt M., 1977; Loomis, 1987; Screven, 1990; Bicknell and Farmelo, 1993; Foddy, 1993; Sudbury, Rees and Russell, 1995; Scott, 1995; Thompson, 1996; Borun and Korn, 1999; Wavell, 2002; Kelly, 2004; Newman and Malean, 2004)

## FILOSOFÍA DE LA EVALUACIÓN

### Puntos de partida

#### La legitimidad

Para poder tener los efectos sociales deseados, la evaluación debe cumplir con un principio substancial, este es que debe ser legítima. La legitimidad de un proceso se constituye si éste es razonable, justo, genuino y logra la aceptación social.

Si la evaluación no tiene credibilidad, el desenvolvimiento social del proceso será contraproducente, en lugar de contribuir al desarrollo institucional basado en el logro de sus propósitos, puede llevar a deformaciones derivadas de la simulación, el trabajar para construir apariencias, falsear los resultados, de manera que lo que se ocasiona es más un deterioro que un beneficio. De aquí que un punto de partida es que la evaluación sea legítima.

Para que un proceso sea legítimo, como se indicó, requiere ser razonable. Un proceso es razonable cuando existen premisas y argumentos congruentes en los cuales se sustenta, que permiten establecer juicios prudentes y pertinentes. Los elementos de racionalidad de la evaluación se sustentan en las respuestas que se pueden generar ante las preguntas de ¿para qué evaluar?, ¿por qué evaluar?, ¿qué evaluar?, ¿para quién es la evaluación?

La pregunta de para qué evaluar, corresponde a las razones y elementos de juicio que justifican hacer un proceso de evaluación, son las razones antecedentes. Las razones consecuentes responden a la pregunta de por qué evaluar, son las consecuencias o beneficios que se esperan lograr a partir de instituir un proceso de evaluación. En el análisis de las razones antecedentes y consecuentes de la evaluación,

se define la respuesta de qué evaluar. Finalmente hay que definir y sustentar para quién es la evaluación, quienes son los beneficiarios; en general deben ser los usuarios del museo. De este modo es posible construir los elementos de racionalidad que le den legitimidad al proceso y contribuyan a la aceptación social, de manera que los involucrados hagan suya la evaluación.

Otro principio que permite socializar el proceso es que sea justo y equitativo. No se puede esperar que una persona o institución logre objetivos y metas cuando no tiene las condiciones para cumplirlos. Pretender exigir o esperar resultados que no son factibles de alcanzarse dado que no se cuenta con los elementos para lograrlos, deslegitima la evaluación y genera animadversión. Los procedimientos deben reconocer las diferentes responsabilidades y funciones que se tienen en un museo, y la evaluación debe ser acorde a esta diferenciación de roles. Es injusto tratar como iguales a desiguales, de aquí que la evaluación debe ser equitativa, reconociendo las circunstancias, las condiciones con que se cuenta para cumplir con los propósitos establecidos, reconocer los compromisos asumidos y no pretender evaluar responsabilidades no contraídas o que no corresponden.

La evaluación debe ser genuina, cierta, basada en hechos reales. Estos elementos de legitimidad corresponden al método, al cómo evaluar, quién evalúa. En la metodología de la evaluación hay tres conceptos claves que se deben de cumplir para que sea genuina, estos son la validez del procedimiento, la confiabilidad y la precisión.

La validez de un procedimiento se logra cuando lo que se evalúa es lo que se desea evaluar. Por ejemplo, si lo que se pretende evaluar son las opiniones de los niños con respecto a su apreciación sobre la obra de un

determinado artista, los niños deben conocer la obra del artista para que sean válidas sus opiniones, éstas deben corresponder a niños y sólo a niños, que sean sus opiniones y no las de su profesor o sus padres, si lo que se pretende evaluar es la opinión de los niños que visitaron una sala determinada en la que se expone la obra del artista, éstas opiniones deben ser de los niños que visitaron la sala y no de quienes visitaron simplemente el museo, las opiniones deben ser registradas con procedimientos o instrumentos bien diseñados que permitan observar las opiniones de apreciación sobre la obra determinada. Si los datos corresponden fielmente al fenómeno que se está evaluando, podemos decir que es válido. Si no se cumplen estos preceptos la evaluación es inválida, sería como hablar de litros de alcohol cuando se trata de litros de agua. Si la evaluación es válida ésta es genuina, y por lo mismo cumple con un principio de legitimidad.

Quién evalúa puede constituir un elemento importante de validación, ya que cambia significativamente cuando ésta es realizada por la misma persona que es evaluada (autoevaluación), a cuando es realizada por personas capacitadas y con experiencia en evaluación, o por personas que buscan justificar actos de reprimendas o remoción.

Otro aspecto es la confiabilidad del proceso, es decir qué tan fiables son los datos o resultados de la evaluación. El proceso es confiable si los datos son consistentes, si un observador coincide con otro o con él mismo. Supongamos que en un listado de visitantes al museo se cuenta cuántos de ellos asistieron a la cafetería. El número de asistentes debe coincidir si las cuenta una persona u otra, incluso la misma persona si cuenta el listado dos o tres veces el número debe coincidir, si no es así, la inconsistencia hace a los datos inconfiables. Si no hay confiabilidad no es legítimo el procedimiento.

Las inconsistencias en los datos de evaluación pueden variar, la variación puede ser pequeña o grande, lo que nos lleva al otro concepto que corresponde al nivel de precisión. Podría ser que al contabilizar el número de visitantes que asistieron a la cafetería la resultante varíe en una o dos personas, o en 30 o 40, habría primero que relativizar, por ejemplo en un porcentaje. El grado puede en algunos casos llegar a ser aceptable y en otros no. La precisión absoluta no existe, incluso en los fenómenos físicos, si deseáramos medir la magnitud de una puerta metálica en diezmilésimas de milímetros sería imposible, no sólo porque no contaríamos con un instrumento para lograr medidas a este nivel de precisión, sino también porque a este nivel de precisión la magnitud de la puerta varía debido a la temperatura, de manera que siempre estaríamos obteniendo medidas diferentes, pero dentro de cierto rango (más / menos x número de diezmilésimas), a estas variaciones es lo que se conoce como el error de medida o error estándar. La precisión extrema es imposible además de inútil, pero la imprecisión tampoco puede ser demasiado grande por que dejaría de ser genuina o legítima la evaluación.

En el apartado de metodología de la evaluación regresaremos a los conceptos de validez, confiabilidad y precisión vistos como requerimientos técnicos; hasta aquí valga señalar que son elementos que le dan certeza a la evaluación, la hace genuina y con ello gana credibilidad y legitimidad.

Finalmente está la interpretación y uso de los datos de la evaluación. Una cosa es medir y otra evaluar. La medida es la forma metodológicamente sustentada de obtener los parámetros de la magnitud de un fenómeno. La evaluación es la valoración que se hace de los resultados obtenidos. Por ejemplo, 60 años, es mucho o poco, esto depende del juicio de valoración. Dada la

interpretación y valoración de los datos se determina como serán utilizados, lo que es de suma relevancia para la aprobación social del proceso, determina que las personas contribuyan, que hagan suya la evaluación, que se legitime.

Si se cumplen los preceptos enunciados, la evaluación será legítima, tendrá credibilidad y aceptación social, lo que definirá su desenvolvimiento social.

### **La cultura de la responsabilidad**

La expresión de las ideas, el poder analizar, discurrir y deliberar de manera colectiva sobre las responsabilidades y funciones de los museos, el cómo valorar o medir sus logros y limitaciones, abren espacios muy enriquecedores para construir criterios compartidos en beneficio del desarrollo de la museología y el desenvolvimiento social de los museos.

En este trabajo se busca referir un conjunto de consideraciones que han sido elaboradas a lo largo de varios años de experiencia, con el propósito de abrir o incitar a una reflexión colectiva sobre la evaluación, que hay que advertir que las más de las veces resulta polémica, pero por lo mismo suelen ser muy motivante y enriquecedores los debates que se suscitan.

De ninguna manera se pretende hacer planteamientos o expresiones de supuestas verdades universales, aunque se formulen en términos de afirmaciones provocativas. Se trata de incitar la reflexión crítica en torno a este tema, de forma tal que contribuya al planteamiento de ideas y criterios, que eventualmente se logren traducir en prácticas que permitan mejorar las responsabilidades institucionales de quienes están comprometidos con el quehacer y mejoramiento de los museos.

### **La evaluación**

Todos nuestros actos son rutinariamente objeto de una evaluación. Sistemáticamente, sin proponernos, de manera implícita, nuestras acciones cotidianas son valoradas por sus resultados. Aquellas acciones que resultan efectivas para proporcionarnos los fines deseados, sin estar necesariamente mediados por un acto deliberadamente conciente, reciben una suerte de aprobación y tienden a repetirse; de manera análoga, las acciones que son fallidas para alcanzar nuestros propósitos, o peor aún, que conducen a consecuencias adversas, son abandonadas y evitadas. En este principio de "selección natural", radican las bases del aprendizaje y el comportamiento inteligente, en tanto permiten afrontar la diversidad e ir reconociendo (aprendiendo) las rutas o vías más apropiadas.

Cuando la valoración de las acciones pasa a ser un acto deliberado, conciente y planificado, tiene origen lo que referimos como la evaluación.

La evaluación significa instituir una disposición de búsqueda, generar una actitud crítica y autocrítica, lo que desencadena un proceso de revisión y superación persistente. De aquí su importancia.

Al analizar el significado de la evaluación, conviene comenzar por las razones fundamentales en que se sustenta, las que se desprenden de una serie de cuestionamientos básicos, que responden al sentido de ser de la evaluación. En otras palabras, al cuerpo sistemático de los principios y conceptos generales en que se basa la metodología de la evaluación.

Estos cuestionamientos son, como ya se refirieron en el apartado de la legitimidad: 1) por qué evaluar, cuál es la razón de ser de la

evaluación; 2) para qué evaluar, qué beneficios se pueden esperar de la evaluación; 3) qué, cuáles son los aspectos que deben ser evaluados; 4) cómo, qué procedimientos permiten constituir un método apropiado de evaluación, que dé certeza; 5) quiénes, a quién corresponden las responsabilidades de la evaluación; 6) dónde y cuándo, ante qué circunstancias y en qué momentos resulta adecuado y oportuno gestar un proceso de evaluación.

Estas interrogantes se convierten en ejes de reflexión que se entrelazan, ya que unos responden o derivan de los otros, por ejemplo, las razones de por qué evaluar, responden a los argumentos antecedentes que justifican la evaluación. Estos argumentos, de manera implícita definen el para qué evaluar o la justificación consecuente, en tanto son los beneficios que se espera obtener al atender las deficiencias o carencias que llevan a implementar un proceso de evaluación.

Por qué evaluar define carencias o problemas, la necesidad de mejorar; el para qué evaluar atiende la carencia, busca resolver problemas, encontrar formas para mejorar, de aquí que se señale que están intrínsecamente relacionadas las causas (por qué) a los beneficios (para qué).

La evaluación debe ser sistémica, definidas las responsabilidades sociales del museo en cuestión, la evaluación constituye un procedimiento que debe permitir reconocer y apreciar que tan efectivo, eficiente o exitoso es el museo en el cumplimiento cabal de sus funciones sociales.

### **Por qué evaluar**

Muchas pueden ser las razones que le dan sentido de ser a la evaluación. El punto de partida está en precisar cuáles son los propósitos institucionales, para expresarlo en el

contexto de los museos que es el punto de nuestro interés, se debe definir qué fines persigue el museo, cómo se concibe a éste, que función social debe cumplir.

Se trata de poder valorar los logros, reconocer los aciertos, pero de igual modo identificar las omisiones, definir los errores; de manera tal que con autocrítica se promueva tanto la apreciación de los aciertos como la de los desaciertos, con el fin de fortalecer las acciones exitosas y corregir las equivocadas. Bajo esta fórmula se puede concebir un proceso de desarrollo institucional.

El ejercicio de instrumentar un proceso de evaluación sistemático, permite construir parámetros de referencia, en los que se pueden establecer comparaciones, indicadores que advierten de la dirección o trayectoria que tienen los cambios. Estos parámetros de referencia pueden ser auto referidos, es decir, apreciar los cambios habidos dentro de los indicadores de las acciones de uno mismo, en diferentes momentos, lo que configura trayectorias, define tendencias, permite análisis longitudinales referidos a lo largo del tiempo. También pueden constituir indicadores al comparar los índices obtenidos con los de otras instituciones análogas. O bien considerando circunstancias para que las comparaciones sean relativas, proporcionadas y equitativas.

La comparación es una base sustantiva de la evaluación, es la manera de tener referentes que permiten posicionar, graduar, aquilatar el mérito o desmérito. Es sólo bajo contrastes como se pueden percibir las particularidades.

Una razón para promover la evaluación, deriva de que aquellas actividades que son susceptibles de ser definidas, de establecer indicadores de logro y mesurarse, las hace también factibles de mejorar en su cumplimiento, porque se puede dar

seguimiento a su evolución. Este conocimiento es sustantivo para la planeación, para el diseño de acciones futuras que permitan prosperar en el alcance de nuestros propios fines. La evaluación requiere definir lo que se desea alcanzar, qué es lo importante, diferenciar lo sustantivo de lo complementario, valorar las funciones, construir jerarquías, de manera que el ejercicio de la evaluación conforme un proceso regulador de la gestión institucional.

La visión de la evaluación como proceso para superar limitaciones a partir de corregir errores u omisiones, se basa en una filosofía de inclusión, que trata de generar un grupo de colaboración, de promover responsabilidades compartidas, formar actitudes que fortalezcan la cohesión social bajo una identidad de grupo institucional, lo cual resulta muy diferente a cuando la evaluación es utilizada para justificar sanciones o la remoción de las personas.

Si bien la evaluación permite reconocer carencias, omisiones, precisar cuando el desempeño es pobre, menesteroso, es importante subrayar que no debe ser la vía para señalar deficiencias, estigmatizar y marginar, ya que es una de las razones más frecuentes por las que se presentan grandes resistencias sociales; sino por el contrario, se trata de reflexionar para resolver los problemas, alentar y abrir nuevas oportunidades, encontrar soluciones, a partir de una firme convicción de inclusión.

a la evaluación, es porque ésta se utiliza como vía para justificar la segregación, la marginación, la coacción y la imposición de sanciones, hasta llegar a la exclusión o expulsión.

Para alcanzar un proceso apropiado de desarrollo institucional se requiere definir metas que sean plausibles de lograr, considerar las condiciones, establecer compromisos

compartidos, encontrar acuerdos. De esta manera es posible asentar consecuencias que estimulen los aciertos y reduzcan o corrijan las fallas y omisiones, a partir de acuerdos socialmente consensuados por los grupos de trabajo institucional.

El ejercicio sistemático y generalizado de la evaluación tiene un efecto social fundamental, que es el promover una cultura de la responsabilidad. Saber cumplir con los compromisos que a cada quien le corresponden, dar cuenta de ellos y asumir las consecuencias de nuestros actos, es parte de lo que significa tener una cultura de la responsabilidad.

La cultura de la evaluación implica tener como valores socialmente compartidos el dar cuenta de nuestras responsabilidades y afrontarlas, estar abiertos y promover que se evalúe el producto de nuestros compromisos; y si no cumplimos con los compromisos asumidos, saber plantear consecuencias y asumirlas. Esto otorga el derecho de exigir el principio de reciprocidad, elementos esenciales para la legitimidad de una norma social.

La rendición de cuentas de nuestras responsabilidades es válida para todos, comenzando por quienes tienen jerárquicamente mayores responsabilidades, dado que sus decisiones son de mayor impacto y cuentan con una situación privilegiada, como son los políticos y directivos. Parte sustantiva del ejercicio de la democracia está en la rendición de cuentas.

En el sector privado de la economía algunas empresas, comúnmente las familiares, suelen trabajar por imposición, de forma autoritaria, hay una jerarquía en las responsabilidades de mando y las decisiones son verticales, los procesos de evaluación se establecen sin considerar la opinión de los evaluados, se aplican sanciones y remueven



a las personas sin mayor consideración. La resultante es que el personal trabaja bajo presión, los índices de estrés son altos, hay irritabilidad, falta de compañerismo, no se genera identidad de grupo, no hay solidaridad institucional, lo cual naturalmente merma la productividad, eficacia y eficiencia.

## **Trascendencia de la evaluación**

### **Para qué evaluar**

Probablemente el fin más importante de la evaluación es el promover el desarrollo institucional armónico, general y sistemático.

Gracias a la evaluación se puede reconocer la existencia de problemas y definirlos con precisión, lo que en sí ya representa buena parte de su posible solución. Cuando **no** somos capaces de percatarnos de la existencia de un problema lo repetimos, obviamente estamos muy lejos de su solución, y lo peor, en la medida que no se atiende, sus efectos nocivos siguen estando presentes y tienden a incrementarse.

Cuando se logra definir los problemas, entonces es posible que se llegue a reconocer su origen y precisar sus causas. Si una situación problemática es factible de dimensionar su magnitud, de ser cuantificada, medida; entonces se tendrán referentes puntuales con los cuales se puede saber si el problema y sus consecuencias aminoran, permanecen estables o aumentan, es decir, si se está mejorando, empeorando o se permanece igual, información sumamente útil para la promoción institucional.

En síntesis, la evaluación ayuda a definir las prioridades institucionales, a precisar cuales son los objetivos a cumplir y las metas a alcanzar, a establecer con precisión y claridad indicadores que permitan valorar los logros, a formular explicaciones de los

alcances y limitaciones observadas, a plantear la resolución de problemas, a promover un mejor desempeño institucional.

Los resultados de la evaluación retroalimentan el logro de los objetivos, modelan y orientan la praxis, entendida ésta como la integración teórica explicativa reflejada en las acciones prácticas. Es así como la evaluación ofrece elementos sustantivos para el desarrollo de la museología, en tanto permite estimar o valorar la operación del museo de manera sistémica, valorando aspectos como el éxito de una exhibición o el uso de determinados tipos de guías, los efectos de cambios realizados o introducidos con propósitos experimentales, establecer diagnósticos y pronósticos, dando lugar a procedimientos de metodología científica y desarrollo de nuevas tecnologías.

## **Contenidos de la evaluación**

### **Qué evaluar**

Es objeto de evaluación todo lo que se considere que es relevante.

La evaluación debe partir de la misión institucional, de la visión que se tiene del museo, de la identificación de cuáles son sus propósitos, objetivos y metas. De los ideales.

Weil (Museum, 2003) recuerda que John Cotton planteó: "El valor de un museo está en su uso". Y agrega Weil que las potencialidades de servicios de un museo son casi infinitas. Señala que a través de el amplio rango de disciplinas e intenciones de los museos, se tiene la capacidad de impartir conocimientos, estimular inquietudes, desarrollar habilidades, proveer experiencias de orden artístico - emotivas, fortalecer las relaciones de la comunidad, despertar intereses personales, ofrecer perspectivas, influir en las actitudes, modelar comportami-

entos, transmitir valores, generar aprecio, respeto, y mucho más.

Este tipo de potencialidades del museo, pueden constituir sus fines institucionales, pero deben ser explicitadas, de manera que sean valoradas y puedan ser evaluadas, generándose para ello los indicadores que permitan saber en qué grado están siendo alcanzadas o cumplidas.

Otro punto valioso a evaluar es el grado de satisfacción (suitability) que el museo tiene para con sus visitantes.

También son objeto de evaluación los procedimientos utilizados para lograr los objetivos. La evaluación debe reconocer y valorar los procesos. Por ejemplo, inventariar y valorar todos los procedimientos técnicos para sistematizar y estandarizar el montaje de una exposición.

La evaluación debe ser integral y sistemática. Integral en el sentido de que se evalúen todos los componentes. Sistemática en el sentido de ser institucional: planeada, claramente definida y reglamentada, de aplicación regular, definida en el tiempo.

La evaluación museográfica tiene varios componentes específicos, tales como: la misión del museo como institución de cultura, la evaluación de la experiencia museográfica de sus visitantes, del museo como recurso educativo, de sus responsabilidades y funciones como institución de educación permanente, como complemento para la formación escolarizada, la satisfacción de las expectativas de sus usuarios, el enriquecimiento cognoscitivo o de apreciación de los visitantes, la recreación, la pertinencia y actualización de la exposición, lo apropiado de la presentación o adecuado del montaje, el desarrollo y capacitación de su personal, las condiciones de su infraestructura, la calidad de sus servicios.

## **Evaluación de la experiencia museográfica**

Una de las líneas de evaluación más comunes y específicas realizadas en los museos, han sido los estudios de público. En estos estudios se ha centrado el interés en valorar el significado de la experiencia museográfica en los visitantes.

Un punto de partida ha consistido en definir el perfil de los usuarios, para reconocer las variables de población o características que la perfilan, tales como: género, edad, motivo de la visita, grado de escolaridad y nivel socioeconómico; de manera tal que se puedan conocer las frecuencias y porcentajes de estos indicadores, lo que le permite al museo saber quiénes lo visitan y que motivó su visita. También se pueden hacer correlaciones, análisis de varianza (ANOVAS), regresiones múltiples, análisis factoriales, para poder estimar y valorar los diversos factores que estén asociados a efectos debidos a la experimentación museográfica.

Otros estudios tratan de evaluar el impacto que la exposición tiene en el público, valorando aspectos de orden cognoscitivos, tales como la comprensión y aprendizaje de los elementos de conocimientos contenidos o requeridos en la exhibición; o de opinión que permiten valorar creencias, actitudes, juicios y prejuicios; o también de recreación artística y apreciación estética, lo que es particularmente importante en el caso de los museos de arte.

## **Metodología de la evaluación**

### **Cómo evaluar**

Podemos diferenciar dos tipos de evaluación, una que concentra la valoración en los resultados y la otra que atiende el proceso. A la primera se le conoce como

evaluación sumativa, en tanto se ocupa de la suma de todos los elementos que generan la resultante final del fenómeno a evaluar, como podría ser la experiencia museográfica que tienen los visitantes de un museo. La evaluación de proceso, o formativa, es la que ocupa de evaluar las condiciones y factores que generan la resultante. Lifshitz (2007) lo refiere en un ejemplo: “Cuando el cocinero prueba la sopa, es evaluación formativa; cuando el invitado prueba la sopa, es evaluación sumativa”. Aunque los procedimientos de evaluación pueden ser los mismos, en este ejemplo “saborear”, el enfoque varía, en uno es para mejorar, el otro para degustar el resultado final.

### **Estrategias para la evaluación**

La evaluación debe ser certera, creíble, verosímil, admisible, eficaz, es decir, ser socialmente aceptada y producir el efecto deseado. Lo que se quiere evaluar no es siempre lo mismo, por ello hay que reconocer de inicio que no hay un método de evaluación, sino una pluralidad de procedimientos, los cuales permiten obtener diversos indicadores, que constituyen formas de acercamiento al fenómeno de interés. Unos indicadores pueden ofrecer apreciaciones parciales generadas a partir de cierto punto de vista en comparación con otras, por lo que resultan complementarias.

Todos los actores del proceso museográfico y los productos de sus acciones pueden ser susceptibles de ser evaluados. Una apreciación muy valiosa para tener referentes y pautas de evaluación, se pueden dar conociendo las opiniones de los especialistas, de los expertos o pares académicos, pues este procedimiento permite contar con una validación de contenidos, y establecer así los fines y objetos de la evaluación.

Otra fuente de evaluación es la que se da a partir del punto de vista de los implicados,

de quienes tienen bajo su responsabilidad las diversas funciones del museo, o bien los visitantes. Estos procedimientos se conocen como evaluación participativa.

En los problemas metodológicos de la evaluación hay cuestiones técnicas que se deben tener presentes. Una es el grado de subjetividad versus objetividad con que es posible medir el fenómeno que es nuestro objeto de interés. Entre menos dependa de la interpretación o valoración subjetiva de quien evalúa, la evaluación se considera que es más objetiva y por lo mismo es mejor. Hay un criterio técnico que tiene que ver con la objetividad y que se denomina confiabilidad, es decir, si la apreciación realizada es de fiar. La confianza en una medida se gana en la medida que es congruente con diferentes observaciones, es decir, si en todas las observaciones hay coincidencia, se repite la misma medida, la congruencia es total y equivale a 1 o 100% confiable. Si se valora la ejecución de un estudiante tres veces, y en las tres se obtiene calificaciones diferentes, entonces se tiene una evaluación que no es confiable.

Para ejemplificar lo anterior en el contexto de un museo. Si un observador sostiene que el número de visitantes de género femenino fueron 123 en un día, y otro igualmente afirma que fueron 123, el dato se hace confiable. A la inversa, si hay discrepancias entre los observadores, en la medida que sus datos difieren se tornan éstos inconfiables.

Otro criterio técnico de la evaluación es el de la validez, la cual implica que lo que se pretende medir es lo que realmente se está midiendo. Por ejemplo, en una exhibición en que se desea evaluar si se aprendió a partir de las explicaciones que contienen las cédulas del museo, sería inválido si **no** se reconoce lo que el visitante ya sabía sobre la materia antes de su vista, pues ese conocimiento no se aprendió debido a la

exposición. También sería inválido si a un visitante se le pregunta sobre la claridad de las explicaciones de las cédulas y contesta considerando la facilidad de leer la letra de los textos dado su tamaño y limpieza.

Hay distintos tipos de validez, una es de constructor o concepción, que corresponde a la coherencia de los argumentos o reflexiones en torno a lo que se desea evaluar. Los argumentos y criterios deben ser lógicamente razonables. Otra es la validez de contenido, que implica si se está evaluando lo que se debe de evaluar. También está la validez de instrumentos, que corresponde a la efectividad de los medios para poder registrar o evaluar lo que se desea valorar. Por ejemplo, alguien que mide temperatura sin considerar la presión atmosférica, tendrá un fuente de invalidez.

La evaluación también depende del grado de precisión requerido o deseado. Se pueden tener distintos grados de precisión, desde la más exacta, aunque la exactitud total sólo es posible teóricamente, hasta los distintos rangos de variación o estimación, lo que en ciertos procedimientos se conoce técnicamente como el error estándar de la medida. Las evaluaciones se suelen establecer en rangos de precisión, indicando en que medida puede variar el valor promedio. Por ejemplo, se podría decir que determinado porcentaje de los visitantes de un museo son estudiantes, supongamos 36%, sin embargo este valor varía, pongamos que varía alrededor de un 4%, entonces se diría que la media es de 36% más/menos 4%, porque a veces llega a ser hasta el 40% y en otras ocasiones sólo el 32%.

### **Evaluación cuantitativa versus cualitativa**

En la literatura sobre los procesos de la evaluación se ha generado una diferenciación en la que se señalan dos perspectivas: una cuantitativa y otra cualitativa.

Se identifica como evaluación cuantitativa a la que se basa en los modelos que utilizan las operaciones estadísticas para validar sus instrumentos, fundamentar sus observaciones y sustentar sus inferencias. La evaluación cualitativa se identifica con la que se sustenta más en las tradiciones de la investigación etnográfica, que suele ser de trabajo de campo, en narrativa, con reportes directos, basada en estudio de casos.

Si bien es cierto que éstos procedimientos y métodos para abordar la evaluación son diferentes, es importante apreciar que no son antagónicos ni excluyentes, sino por el contrario, pueden y deben ser complementarios.

En este debate hay una falacia que encubre una falsa polémica, pues no hay valoración posible que se pueda hacer sin considerar aspectos cualitativos. La llamada evaluación cuantitativa centra la atención en las magnitudes de los fenómenos, fenómenos que por su naturaleza son cualitativamente distintos. Es cualitativamente distinto señalar que el 36% son estudiantes, a decir que el 36% de los visitantes permanecen en el museo menos de 45 minutos. Son dos fenómenos cualitativamente diferentes, lo relevante no es simplemente saber la magnitud (cuánto), sino también la dimensión cualitativa (cuánto de qué).

Siempre que se contabiliza, se requiere definir una unidad a partir de una cualidad, lo relevante no es el número en sí, sino la cualidad. Resulta cualitativamente distinto tener 6 niños a 6 manzanas, lo relevante no es el número, sino la magnitud de la cualidad a la que se refiere. La cualidad y la cantidad son atributos inseparables, por ello la diferenciación resulta un falso dilema.

Pero la magnitud además constituye en sí misma una cualidad, pues en el cambio de las dimensiones de un fenómeno ocurren cambios cualitativos. Si en un museo el 80%

de sus visitantes son escolares menores de 12 años, podemos cualificar y decir que se trata de un museo infantil, lo que tiene implicaciones sustanciales. Lo mismo ocurriría si se observara que el 70% de los asistentes son analfabetos, el museo requeriría una transformación conceptual cualitativa en sus funciones y maneras de operar. Resulta cualitativamente distinto si el 90% de los visitantes de un museo reportan que éste es claro y ameno, a si sólo lo hacen así el 10%. Es cualitativamente distinto un museo que recibe 10 mil personas al año, a otro que tiene un millón de visitantes en el mismo período.

Es cierto que algunas valoraciones son en prosa, más descriptivas, y otras más en términos cuantitativos, como ocurre en los estudios de casos singulares a diferencia de los de gran escala. Las evaluaciones de gran escala requieren del apoyo metodológico de la estadística, por la imposibilidad o lo costoso que resultaría valorar puntualmente a todos los miembros de una población que es numerosa y variable.

También es cierto que la exploración detallada de casos específicos, lo que se conoce como estudios de caso, proporciona apreciaciones muy valiosas que de otra manera sería imposible obtener, por ello repetimos, la evaluación debe considerar las diversas metodologías para conocer y valorar los fenómenos que ocurren dentro del museo, de aquí que sean complementarios y no excluyentes.

En una evaluación se debe comenzar por definir la unidad de análisis. Esta puede ser el visitante del museo, los grupos escolares, los profesores, los guías, los directivos, los museos, etcétera.

Es recomendable iniciar la evaluación por medio de estudios de caso, a través de procedimientos etnográficos, con registros anecdóticos, por muestreo aleatorio, con base en un factor o

variable de interés específico, como podrían ser escolares, o adultos de género femenino, o turistas, por mencionar algunos. La observación directa, el registro sistemático, las entrevistas abiertas y estructuradas, así como los cuestionarios y encuestas, son procedimientos comunes que se utilizan para generar este tipo de valoraciones.

Cuando se quiere evaluar una población muy numerosa y variable, es muy difícil y costoso, si no imposible, atender a todos los casos. Para ello se pueden usar técnicas estadísticas de muestreo, que consiste en elegir a una parte relativamente pequeña pero representativa de todos los casos. Para que de una selección podamos inferir cuales son las características de toda la población, es necesario que los casos se elijan por un procedimiento aleatorio, de manera que cualquier caso tenga la misma probabilidad de ser seleccionado. Por ejemplo, se puede definir que de cada 20 personas que ingresan al museo, se entrevistará a la que ingrese en el veinteavo lugar, comenzando nuevamente a contar para volver a seleccionar al veinteavo, y así sucesivamente. Cualquier persona tiene la misma probabilidad de ser seleccionada, por ello podemos asumir que la selección forma un grupo elegido al azar y podrá ofrecer una idea general de toda la población.

Puede ocurrir que los grupos de interés sean diferentes en proporción y por lo mismo en la muestra debe estar reflejada la proporción, pongamos por ejemplo que nos interesa conocer las opiniones de los adultos y adolescentes que tienen al menos un año de estudios universitarios concluidos, en este caso podría suceder que el 18% (+/- 2%) de los visitantes del museo son adultos (mayores de 21 años  $> 21$ ) y el 24% (+/- 3%) adolescentes ( $> 14, < 21$ ) con el nivel de estudio requerido; por lo que "el peso muestral" debe corresponder a estas proporciones, de manera que no esté un grupo sobre-representado y el otro sub-representado.

El número requerido para definir “un grupo relativamente amplio”, depende de la variabilidad de lo que nos interesa conocer (factor del interés específico). Un ejemplo, si lo que queremos conocer es cuántas mujeres y hombres visitan una exposición, la variación se reduce a dos posibilidades: femenino o masculino. En este caso el “grupo relativamente amplio” podría ser de alrededor de 80 individuos si la estimación es estable. Una manera de verificar la estimación, se hace repitiendo el procedimiento y comparando los resultados. Si esta verificación se hiciera muchas veces, podría resultar que, por ejemplo, en la primera medición obtenemos que eran 62% mujeres y 38% hombres, en la segunda observamos que resultan ser 64% mujeres y en una tercera 63%. Las diferencias resultantes serían lo que podemos llamar el rango de error, error de medida o error estándar, en este ejemplo sería de 1% (63% más/menos 1%).

Pero si el factor de interés es la edad de los visitantes, ésta variable tiene muchas posibilidades, pues pueden ser desde visitantes menores de 5 años, hasta mayores de 80. Aquí la variación no es dicotómica, como en el caso del género: hombre o mujer; sino puede tener más de 80 valores. En un factor como la *edad* que tiene una variación tan amplia, se puede reducir la variable acotando por rangos, tales como: los que tienen 5 años o menores, los que tienen entre 6 y 10 años cumplidos, los de 11 a 15, los de 16 a 20, y así sucesivamente. Como la variabilidad del factor *edad* es mayor, el “grupo relativamente amplio” para hacer representativa la muestra, deberá ser también mayor. Qué tan mayor. Dependerá de la variabilidad, hasta poder encontrar su estabilidad, por ejemplo, que en las observaciones realizadas no hay diferencias mayores a un determinado valor entre las medidas observadas (error de medida). Esto porque siempre hay una

varianza no controlada, y lo importante es conocerla y determinarla.

### Los procedimientos

Definición de propósitos para establecer indicadores.

Un indicador constituye un referente que permite tener indicios del comportamiento de un fenómeno y hacerlo así manifiesto.

Cuando se tiene definido el objetivo de la evaluación, es recomendable hacer ejercicios previos por medio de la observación directa del fenómeno a observar, y tomar notas en una bitácora o diario, para ir señalando referentes que pudieran ser indicadores para la evaluación. Resulta conveniente hacer estudios de caso para explorar y determinar indicadores.

De la observación directa se puede pasar a la observación estructurada, en la que se tienen ya definidas una serie de categorías a ser observadas, estableciendo rutinas definidas en listas de cotejo (Check list).

Otro procedimiento puede ser a partir de entrevistas, las cuales pueden ser abiertas, como en el caso de la observación directa, o estructuradas, en la que se cuenta con un guión previo de preguntas, las que pueden tener respuestas abiertas y/o cerradas (de opción múltiple).

La elaboración de preguntas o reactivos, llamados así porque son instancias que incitan una reacción o respuesta normalizada a una pregunta, deben ser eficaces para evaluar o diferenciar. Un reactivo busca discriminar en la población (los encuestados o examinados) las diferentes maneras de responder a las preguntas. Por ejemplo, una pregunta tradicional de conocimiento, busca poder discriminar entre quien sabe y no sabe responder de manera apropiada o correcta.

Un conjunto de preguntas integra un cuestionario, el que debe ser diseñado bajo una estructura con distintos componentes. Primero hay que tener una introducción para el encuestador, explicitando primero las razones de porque y para que se aplicará el cuestionario, cuales son los propósitos y las instrucciones puntuales de cómo debe ser aplicado, de forma que comprenda la relevancia del estudio y el procedimiento para así ganar su interés. El cuestionario también debe contar con una presentación dirigida a los entrevistados o encuestados, en la cual se le haga saber cuales son los fines que se persiguen, seguido de las instrucciones de cómo debe contestar a las preguntas, si son estas preguntas abiertas o cerradas, de opinión o conocimientos. Posteriormente se presentan los reactivos y finalmente se hace una salida agradeciendo su colaboración.

El cuerpo de los reactivos puede ser estructurado en apartados, de acuerdo con los propósitos de la evaluación. Los reactivos pueden ser cognoscitivos, es decir, que exploran y evalúan conocimientos o la comprensión del diseño museográfico; pueden ser de escalas de actitudes u opiniones, o bien de apreciación estética.

La evaluación de opiniones, en las que no hay aciertos ni errores, se puede valorar por gradientes, haciendo la aplicación en una escala Likert, en las que las afirmaciones en que se presentan al entrevistado deben ser contestadas por nivel de acuerdo, por ejemplo: ¿la exposición le resultó aburrida? a) Totalmente en **desacuerdo** - b) En **desacuerdo** - c) De **acuerdo** - d) Totalmente de **acuerdo** - e) No sé. También pueden ser preguntas por frecuencia, por ejemplo: ¿usted recomendaría visitar este museo? a) Nunca - b) Algunas veces - c) La mayoría de las veces - d) Siempre - e) No sé. Se pueden plantear preguntas de valoración referidas a una escala numérica, por ejemplo, ¿la

exposición resultó cansada? - Conteste un número entre 1 y 10, donde 1 quiere decir que está totalmente de **acuerdo** y 10 totalmente en **desacuerdo**. Otra manera es que sean contestadas en términos de probabilidad, por ejemplo: ¿considera que volverá a visitar este museo? a) Seguro no - b) Probablemente no - c) Probablemente sí - d) Seguro sí - e) No sé. O por dimensión: ¿considera que es importante que los escolares visiten esta exposición? a) Nada - b) Poco - c) Algo - d) Mucho - e) No sé.

Si se observa, en las preguntas no hay neutralidad, el entrevistado debe inclinar su opinión hacia una posición, positiva o negativa, favorable o desfavorable.

Se pueden construir preguntas de confiabilidad interna, es decir, para apreciar si el encuestado mantiene una opinión congruente. Por ejemplo, ante la afirmación: ¿la exposición te resultó aburrida? a) Totalmente en **desacuerdo** - b) En **desacuerdo** - c) De **acuerdo** - d) Totalmente de **acuerdo** - e) No sé; esta pregunta puede ser contrastada con la pregunta que diga: ¿la exposición te resultó entretenida? a) Totalmente en **desacuerdo** - b) En **desacuerdo** - c) De **acuerdo** - d) Totalmente de **acuerdo** - e) No sé. Si no hay consistencia en las respuestas, podemos considerar como poco confiable y descartar los casos que son inconsistentes, lo cual permite, lo que técnicamente se conoce como robustecer la base de datos.

Puede haber otros procedimientos para valorar la experiencia de los visitantes, por ejemplo, en una exposición artística, se puede considerar como un indicador el tiempo dedicado a ver la exhibición, o solicitar que se escriba o grabar una pequeña narración sobre cuáles de las obras son la que más le gustaron y por qué considera que fue así.

En los museos de antropología, historia, ciencia y tecnología, tienen un fuerte com-

ponente cognoscitivo, es decir, en buena medida hay una intención museográfica para que el visitante comprenda y aprenda conocimientos que están expuestos en la exhibición.

En la evaluación cognoscitiva se pueden construir reactivos para evaluar conocimientos básicos estructurales, de alta validez. Estos son conocimientos básicos, porque representan las bases semánticas conceptuales para poder comprender y aprender otros conocimientos. Estructurales, porque generan la organización conceptual de un campo de conocimiento. De alta validación, porque su desconocimiento significa que se tienen vacíos conceptuales y de comprensión, lo que implica que ignora aspectos fundamentales de una esfera de conocimientos. Un ejemplo de esto en el área de la historia, podría ser el siguiente reactivo.

Cuál es la secuencia histórica o cronológica de la ocurrencia de los siguientes acontecimientos:

- a) El renacimiento, la edad media, la revolución francesa, la revolución rusa.
- b) La revolución francesa, la revolución rusa, la edad media, el renacimiento,
- c) La edad media, el renacimiento, la revolución francesa, la revolución rusa.
- d) El renacimiento, la edad media, la revolución rusa, la revolución francesa.
- e) No sé.

El análisis de las respuestas permite hacer una evaluación no sólo por medio de los aciertos, sino también por el tipo y frecuencia de los errores. No es el mismo tipo de error quien cree que el renacimiento ocurrió antes que la edad

media, a quien piensa que la revolución francesa fue anterior a la edad media, pues el margen de error es menor en el primero caso que el segundo.

Los reactivos de opción múltiple pueden presentar el inconveniente de las respuestas aleatorias o por adivinación, ya que una persona puede adivinar marcando la respuesta correcta sin saber. La adivinación de alguna manera se pueden ponderar introduciendo la opción "No sé". No es lo mismo quien en un cuestionario de 100 preguntas logra 90 aciertos y comete 10 errores, a quien obtiene 90 aciertos y ningún error porque contestó en las otras 10 preguntas "No sé". En el primer caso hay claros indicios de que obtuvo aciertos adivinando, a diferencia del segundo caso.

### **Evaluación mediada por cómputo**

En las últimas décadas las actividades humanas ha sido severamente impactadas por el uso de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (TIC); en muy diversos campos se ha generado una transformación radical con el acceso y uso de estas tecnologías. La evaluación no ha sido una excepción, la incorporación de la mediación computarizada ha revolucionado múltiples aspectos, tales como sistemas para recolección de datos ligados a base de datos, procesamiento electrónico de los datos, aplicación de procesadores estadísticos muy poderosos que permiten hacer cálculos por iteración que serían de otra manera inconcebibles, los resultados se pueden ofrecer de manera inmediata y simultánea, los tiempos de respuesta e inter-respuesta quedan registrados, los bancos de información pueden ahora ser enormes, de manera que se hagan proyecciones de trayectorias longitudinales en el tiempo.

Para los usuarios, sobre todo los jóvenes, los medios electrónicos les son más



atractivos; emitir respuestas en este medio es mucho más fácil que escribir o rellenar alvéolos con lápiz, la letra es perfectamente clara, se pueden hacer análisis semánticos, el manejo y edición de la imagen y audio en formato digital son extraordinarios ofreciendo a los procedimientos de evaluación posibilidades antes impensables.

La evaluación en medios electrónicos permite ser “adaptativa”, es decir, adaptarse a las circunstancias o condiciones de la persona que responde, por ejemplo, si indica que es extranjero, se le presentan sólo preguntas apropiadas a esa condición; o bien, si contesta que no visitó determinada sala del museo, ya no se le presentan las preguntas relacionadas.

La interconexión también abre extraordinarias posibilidades, ya que el levantamiento de datos se puede hacer en línea abatiendo tiempo y distancias, al estar disponible las 24 horas de los 365 días del año. De igual modo pueden ser componentes integrales de los *museos virtuales*.

## ANÁLISIS DE RESULTADOS

Una parte muy importante de la evaluación es cómo analizar los datos o resultados obtenidos. Cómo interpretarlos, cómo juzgarlos o valorarlos. En toda evaluación hay una valoración, la cual se basa en el juicio de apreciación, una estimación subjetiva, la cual puede ser puesta a la consideración del grupo responsable, a manera de generar una deliberación y construir un consenso, con lo que se vuelve intersubjetiva, ya no corresponde a una persona sino a un grupo.

El primer problema dentro de los elementos a considerar es cómo juzgar la variabilidad o irregularidades que generalmente se observan, lo que se denomina la varianza.

Los visitantes de un museo o exposición son muy heterogéneos, en muchos aspectos, tales como: edad, nivel de escolaridad, situación socioeconómica, intereses, gustos, propósitos de su visita, etcétera.

Para afrontar la variabilidad se puede recurrir a una disciplina especializada en ello, que es la estadística. La estadística se puede dividir en dos grandes apartados, uno que corresponde a la estadística descriptiva y otro a la estadística inferencial. La primera tiene como propósito, como su nombre lo dice, analizar y describir las características de los datos, a través de un compendio y síntesis de éstos, por medio de extractos, esquemas y gráficos, que permiten construir una sinopsis o sumario. Los datos más comunes son la obtención de distribución de frecuencias, porcentajes, medidas de tendencia central (promedio – media, modo), medidas de variabilidad (desviación estándar), de precisión (error estándar), de asociación o causalidad (correlación), regresión (distribución del peso de una correlación), entre otras.

La estadística inferencial, tiene como propósito, como su nombre lo dice, poder inferir las características relevantes de una población, esto a partir de un subconjunto o muestra de población en la que se realiza un análisis de probabilidades (análisis de varianza o covarianza y sus niveles de significación), definiendo el grado de confianza que se puede tener de las inferencias que se generan.

La estadística permite encontrar la regularidad de la variabilidad de un conjunto heterogéneo, y por medio de la ciencia de las probabilidades, establecer los factores que determinan las regularidades de un fenómeno variable (análisis factorial); de manera tal que se puedan construir explicaciones de los fenómenos observados con base en un sustento empírico, al identificar los factores o variables asociados al fenómeno objeto de estudio.

La estadística también ha permitido afinar la efectividad de los reactivos que se utilizan en una prueba. La teoría clásica de la medida permite calibrar los niveles de dificultad y discriminación de los ítems de una prueba a partir de su congruencia interna (confiabilidad).

La Teoría de Respuesta al Ítem es un procedimiento estadístico que actualmente se usa para validar reactivos de una prueba basados en una nueva concepción matemática, en la que se postula que las personas tienen un cierto nivel de habilidad o manera de opinar, y que los reactivos tienen un cierto nivel de dificultad o definición de un atributo. Hay una expectativa sobre la variable latente a medir, los reactivos son apropiados en la medida que se apegan al comportamiento de la variable latente, sobre un continuo lineal, de manera que el procedimiento permite reconocer las anomalías que se desvían de la expectativa a partir de la iteración, descartando los casos anómalos hasta llegar al mejor ajuste. El modelo asume que las personas responden las preguntas en función del nivel de sus habilidades y el nivel de dificultad de las preguntas (Wright y Stone 1998, Linacre, 2005).

La fase final del análisis de los resultados, es poder llegar a conclusiones y recomendaciones que permitan mejorar el desempeño institucional.

### **Sistemas Integrados**

Hasta ahora hemos referido a la evaluación como un ejercicio institucional, sin embargo, resulta muy enriquecedor cuando se pueden organizar procesos de evaluación interinstitucional, es decir, cuando un número importante de instituciones que comparten propósitos, como pueden ser los museos, aún mejor los que tienen propósitos más afines como pueden

ser museos de ciencia, de historia o de arte, y éstos se asocian para establecer criterios e indicadores de evaluación, construir instrumentos e intercambiar experiencias.

Ahora es frecuente que se establezcan asociaciones de instituciones que crean consensos, a partir de criterios, procedimientos y estándares de evaluación, para certificar o acreditar a las instituciones o personas que cumplen un estándar o nivel de calidad, al igual que ofrecer rutas para superar omisiones, deficiencias o errores; proporcionando los recursos necesarios para superarlos.

### **Investigación**

La evaluación en sí constituye un procedimiento de investigación en tanto significa generar un trabajo sistemático y riguroso metodológicamente sustentado para observar un fenómeno objeto de estudio, del cual se recopilan datos empíricos susceptibles de ser replicados y refutados. El reconocer las variables a evaluar, definir las, encontrar los indicadores adecuados, medirlos, validarlos, establecer su confiabilidad, definir su aplicación, examinar la varianza, establecer los análisis de las relaciones estadísticas, formular explicaciones y conclusiones, constituye un proceso de investigación sistemática.

Pero también la evaluación puede ser un objeto de estudio, es decir, la evaluación de la evaluación constituye así mismo un área genuina de investigación, lo que permite el desarrollo de procedimientos técnicos validados.

La evaluación sistemática conforma parámetros básicos para la investigación, en tanto permite constituir referentes estables (líneas base) en los que se puedan apreciar los efectos y las dimensiones en la variación generada por las variables introducidas con

propósitos experimentales. De este modo se pueden medir y apreciar los cambios que se producen con la manipulación empírica de factores o variables específicas, y generar así nuevos conocimientos que permitan contribuir al desarrollo de la museología.

Teniendo procedimientos de evaluación bien constituidos, se puede promover la experimentación, como la de nuevas estrategias de comunicación o educación para mejorar en las funciones operativas del museo.

El ejercicio de la investigación representa una actividad promotora en la búsqueda de innovación que permita lograr los propósitos del museo de una manera más eficaz y eficiente. Sus beneficios no tienen fronteras, éstos pueden ser muchos, muy amplios y provechosos.

## **PUNTOS POLEMICOS**

### **Lo axiológico de la evaluación**

La evaluación es una actividad que resulta frecuentemente polémica. Esto se debe a tres razones básicamente, una porque la evaluación parte de valores los cuales son apreciaciones basadas en criterios o convenciones que no siempre son compartidos y no hay demostración empírica. Otro dilema está en la legitimidad de los procedimientos, porque no se comparten las razones en que se fundamenta o justifica la evaluación, o bien no se considera que sea justo, equitativo o apropiado el procedimiento. Y la tercera razón radica, como ya se mencionó, en las consecuencias que se puedan establecer a partir de los resultados, ya que en muchas ocasiones se imponen situaciones adversas como castigos o despidos.

Definir qué es lo importante, lo que debe ser valorado como tal, representa un proble-

ma axiológico, en el que se pueden dividir las opiniones basadas en diferentes convicciones. Las convicciones parten de elementos axiomáticos, donde no hay demostración, se apela a que la proposición resulta evidente, en la convicción de que se cree que es justa, razonable, equitativa (de acuerdo a las circunstancias), legítima, pero no hay demostración empírica de ello, se sustenta en valores. De aquí que el tema de la evaluación siempre puede ser polémico.

Una manera de sortear la dificultad axiológica es estableciendo instancias colegiadas, donde un grupo de personas con amplia experiencia e informadas en la materia, con una trayectoria de integridad y probidad demostrada, convoca a las personas interesadas en conocer y participar, para que se generen a partir de la deliberación los criterios de valor con base en el consenso. Este es un procedimiento frecuentemente utilizado para otorgar reconocimientos o premios en las organizaciones académicas, científicas y artísticas. Incluso se llegan a establecer consecuencias adversas que pueden llegar hasta el retiro, esto cuando hay un incumplimiento reiterado y no se asumen ni se muestra que ha habido esfuerzos por mejorar o superar las deficiencias previamente señaladas.

Otro punto polémico son los procedimientos que se utilizan en la evaluación, pues éstos deben demostrar que son legítimos, en tanto son razonables (para qué, por qué, qué evaluar), justos, válidos y confiables (ciertos), equitativos y socialmente aceptados, lo que no siempre se logra con la plena satisfacción de todas las partes, dando lugar a controversias. Muchos detractores de la evaluación argumentan sobre estos aspectos para sustentar su oposición, de tal manera que pueden evadir responsabilidades y no tener que rendir cuentas, lo que suele generar muchos simpatizantes.

Finalmente, el otro aspecto controvertido de la evaluación son las consecuencias que se deriven de sus resultados. De hecho, en buena parte la importancia social que tendrán los procesos de evaluación dependerá de cuales son sus consecuencias. Si de sus resultados nada se desprende, nada pasa, la evaluación perderá todo interés y se irá extinguiendo hasta desaparecer. Por el contrario, si por ejemplo, de sus resultados depende la admisión o exclusión a una universidad, la promoción, el monto de la remuneración que se recibe, o hay un pago en función del desempeño; entonces la evaluación cobra valor y se torna un asunto de primera importancia.

De aquí que la evaluación debe hacerse con toda responsabilidad, donde priven las razones y la equidad. La evaluación debe ser para permitir la superación, no para justificar la exclusión. Su función social es mejorar, promover la cultura de la responsabilidad, y no la de marginar, limitar, extinguir, empobrecer.

## CONCLUSION

### **La evaluación es un medio y no un fin en sí misma.**

La función social de la evaluación está en el desarrollo institucional, impulsar la superación personal, mejorar, ser más eficiente, promover una cultura de la responsabilidad.

La evaluación permite identificar problemas, establecer indicadores, parámetros, y

metas. De manera tal que es un instrumento que facilita la formulación y el seguimiento de un plan de desarrollo institucional.

Los procesos de evaluación generan la profesionalización del trabajo museológico, porque desarrollan competencias profesionales, tales como: observar, detectar, conceptualizar, definir, registrar, cuantificar, medir, dar tratamiento a los datos (estadística), evaluar, diagnosticar, pronosticar, intervenir, establecer procesos experimentales, idear tratamientos e investigar.

La investigación sistemática es la base para el desarrollo de la museología.

Los procesos de evaluación permiten dar cuenta puntual de los estados que guarda una institución, permite la rendición de cuentas (accountability) por ello constituye un recurso idóneo para sustentar y facilitar fuentes de financiamiento.

Los procesos de evaluación deben estar en permanente revisión y constante adecuación a la luz de los resultados que produce y los efectos que se generan.

La evaluación, al definir qué es lo importante, al establecer propósitos e indicadores, regula la gestión institucional; se torna en guía y promotora, pues lo que se evalúa, es lo que se valora, y por lo mismo lo que se promueve.

De aquí que podemos concluir que la planeación y la evaluación forman parte de la proyección de la museología.

## BIBLIOGRAFIA

- Alt M., (1977). "Evaluating Didactic Exhibits: A Critical Look", *Curator*, Volume 20, Number 3: pp. 241 –258.
- American Educational Research Association, American Psychological Association, National Council on Measurement in Education (1997). *Standards for educational and psychological testing*. Washington. APA. Reimpr. 1985.
- American Educational Research Association, American Psychological Association, National Council on Measurement in Education (1999). *Standards for educational and psychological testing*. Washington. AERA.
- Backhoff, E. y Díaz, M.A. (2005). *Plan General de Evaluación del Aprendizaje*. México, D.F.: Instituto Nacional para la Evaluación de la Educación.
- Bicknell, S. and G. Farmelo, (Eds.) (1993). *Museum visitor studies in the 90s*, Science Museum, London.
- Bitgood, S., C. Devia, P Goodwin, C. Rudin, A. Trammell, and B. Zimmerman. (2001). Projective focusing: Motivated attention to works of art. *Current Trends in Audience Research and Evaluation*, Volume 14., 25–31. St. Louis, MO: AAM Committee on Audience Research and Evaluation.
- Black, G. (2005). *The Engaging Museum Developing Museums for Visitor Involvement*. London: Routledge
- Borun, M. and R. Korn, (Eds) (1999). *Introduction to Museum Evaluation, Technical Information Service*, Committee on Audience Research & Evaluation of the American Association of Museums. Washington D.C.: American Association of Museums
- Brown, Frederick G. (1980) *Guidelines for Test Use: A commentary on the Standards for Educational and Psychological Tests*. National Council on Measurement in Education.
- Consejo Asesor Externo del Centro Nacional de Evaluación para la Educación Superior (2000), *Estándares de Calidad para Instrumentos de Evaluación Educativa*, publicado por CENEVAL, México, D.F.
- Degracie, James S., Beverly Merrill y James K. Zaharis (1966), "Implications of Using the Revised Program Evaluation Standards in Local Education Agencies". *Journal of Experimental Education*. Vol. 63 No. 1 pp. 45-53.
- Falcão, D.; Colinviaux, D.; Krapas, S.; Querioz, G.; Alves, F.; Cazelli, S.; Valente, M.E.; y Gouvea, G. (2004). A model-based approach to science exhibition evaluation: A case study in a Brazilian astronomy museum. *International Journal of Science Education*. Volume 26, Number 8, pp. 951 - 978
- Falk, J. H. and L. D. Dierking (1992). *The Museum Experience*. Washington, D.C.: Whalesback Books.
- Falk, J. H. and L. D. Dierking (2000). *Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Museums*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press.
- Foddy, W. (1993). *Constructing questions for interviews and questionnaires: theory and practice in social research*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Galloway, S and Stanley, J. (2004). Thinking outside the box: galleries, museums and evaluation University of Warwick. *Museum and Society*, Jul 2004. Volume 2, Number 2, pp. 125-146 <http://www.le.ac.uk/museumstudies/m&s/Issue%205/galloway.pdf>

- Griggs, S., (1981). "Formative Evaluation of Exhibits at the British Museum (Natural History)", *Curator*, Volume 24, Number 3: pp. 189 –201.
- Hein, G.. (1998). *Learning in the Museum*. London: Routledge.
- Hein, G. and Alexander, M. (1998). *Museums: Places of Learning*. Washington, D.C.: American Association of Museums.
- Hood, M. (1995). Audience Research Tell Us Why Visitors Come to Museums – and Why They Don't, in C. Scott (Ed.), *Evaluation and Visitor Research in Museums: Towards 2000*. Sydney: Powerhouse Publishing, pp. 3 –10.
- Kelly, L. (2004). Evaluation, Research and Communities of Practice: Program Evaluation in Museums, *Archival Science*, Volume 4, Numbers 1-2 / March, 2004: pp. 45–69. Publisher: Springer Netherlands. <http://www.springerlink.com/content/qt27w832x2297852/fulltext.pdf>
- Lifshitz, A. (2007). Evaluación ¿arte o ciencia?. Documento presentado en el *Congreso Nacional de Educación Médica: Evaluación en la Educación Médica*. UNAM- Facultad de Medicina, Academia Nacional de Medicina de México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, enero de 2007 Facultad de Medicina. <http://psicoeducativa.iztacala.unam.mx/?q=node/58>
- Linacre, J.M. (2005). *WINSTEPS. Rash measurement computer program*. Chicago: Winsteps.com |
- Loomis, R. (1987). *Museum Visitor Evaluation: New Tool for Management*. Nashville: American Association for State and Local History management series.
- Newman, A. and F. Malean, (2004). Capital and the evaluation of the museum experience . *International Journal of Cultural Studies*, Volume 7, Number 4 (December 2004), pp. 480-498, <http://ejournals.ebsco.com/direct.asp?ArticleID=4EEEBD6D9841F8033A2>
- Raphling, B. and B. Serrell (1993). *Capturing and measuring affective learning. Current Trends in Audience Research and Evaluation*. Washington DC, American Association of Museums. 7.
- Rasch, G. (1980) *Probabilistic models for some intelligence and attainment tests*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Scott, C. (Ed.) (1995). *Evaluation and Visitor Research in Museums: Towards 2000*. Sydney: Powerhouse Publishing.
- Screven, C. (1990). "Uses of Evaluation Before, During and After Exhibit Design", *ILVS Review* (International Laboratory for Visitor Studies) Volume 1, Number 2: pp. 36 –66.
- Sudbury, P.; P Rees, and T. Russell (Eds.) (1995). *Evaluation of Museum and Gallery Displays*. Liverpool University Press - CRIPSAT Papers.
- The Joint Committee on Standards for Educational Evaluation. James R. Sanders, Chair (1994). *The Program Evaluation Standards. How to Assess Evaluations of Educational Programs*. JCSEE 2d. Ed. Thousand Oaks. Sage.
- The Joint Committee on Standards for Educational Evaluation (1981). *Standards for Evaluation of Educational Programs, Projects and Material*. 1<sup>st</sup>. Ed. Sage. (Hay edición en español de editorial Trillas, México D.F.)

- Thompson, B. (1996). "The revised Program Evaluation Standards and their correlation with the evaluation use literature". **Journal of Experimental Education**. Vol. 63 No. 1 pp. 54-82.
- Tirado S. F., "Evaluación de la Educación Básica con Posgraduados", en: **Ciencia y Desarrollo**, México: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, Vol. XVIII, No. 104, pp. 39-53 mayo junio de 1992
- Tirado S. F., "Hacia una cultura de la Evaluación", en: **Básica, Revista de la Escuela y del Maestro**, México: FUNDACION SNTE para la Cultura del Maestro Mexicano, pp. 21-29, enero-febrero, 1997.
- Tirado, S. F. y Cols. "Validez Predictiva del Examen de Habilidades y Conocimientos Básicos (EXHCOBA)", en: **Revista Mexicana de Investigación Educativa**, México: Consejo Mexicano de Investigación Educativa A.C., Vol. 2, No 3, enero-junio, pp. 67-84, 1997.
- Tirado F., (2004). "Perfiles del EXANI-I". En F. Tirado (Coordinador) **Evaluación de la Educación en México. Indicadores del EXANI-I**, ISBN: 970 9033 03-4, 25 de octubre de 2005. México: Centro Nacional de Evaluación para la Educación Superior. pp. 97-148.
- Wavell, C., G. Baxter, I. Johnson, and D. Williams (2002) **Impact evaluation of museums, archives and libraries: available evidence project**, London, Resource: The Council for Museums, Archives and Libraries, ISBN 1901085716. URL: <http://www.mla.gov.uk/documents/id16rep.doc>
- Weil, E. S.; "Meditations. The Museum, unlike Beauty, can never be it own excuse for being.", en: **Museum**, Washington: pp. 27-31, American Association of Museums, January – February 2003.
- Wright B.D. and Stone M.H. (1988) **Identification of item bias using Rasch measurement, Research memorandum** No 55. Chicago, MESA Press. **Diseño de mejores pruebas utilizando la tecnología de Rasch**. (Traducción de R. Vidal). México, D.F.: CENEVAL





# 2ª parte

**EXPERIÊNCIAS, PROPOSTAS E PERSPECTIVAS**



# Acessibilidade, Inclusão Social e Políticas Públicas: uma proposta para o Estado de São Paulo

■ AMANDA PINTO DA FONSECA TOJAL

## INTRODUÇÃO

Segundo a Organização Mundial de Saúde (OMS) 10% da população mundial apresentam algum tipo de deficiência, o que representa aproximadamente *610 milhões de pessoas* com deficiência no mundo, das quais *386 milhões* fazem parte da população economicamente ativa e 80% do total dessas pessoas vivem em países em desenvolvimento.

No Brasil, dados estatísticos apurados pelo Censo Demográfico do ano de 2000, realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), atestam a existência de *24,5 milhões* de pessoas cadastradas portadoras de algum tipo de deficiência (portadores de deficiências físicas, motoras, mentais, auditivas e visuais), numa população geral de *169.799.170 habitantes* o equivalente a *14,5% da população brasileira*.

Os dados do Censo Demográfico mostram também que, no total de casos declarados de portadores de deficiências, 8,3% possuem deficiência mental, 4,1% deficiência física<sup>1</sup>, 16,7% deficiência auditiva, 22,9% deficiência motora<sup>2</sup> e 48,1% deficiência visual. Entre 16,5 milhões de pessoas com deficiência visual, 159.824 são incapazes de enxergar, e, entre os 5,7 milhões de brasileiros com deficiência auditiva, 176.067 não ouvem.

Trata-se, portanto, de um universo expressivo de pessoas com deficiências, agravado pelo fato de o Brasil estar entre os países com os maiores índices de acidentes de trabalho e de violência urbana, o que amplia significativamente o número, principalmente de indivíduos jovens com essas características.

Dentro desse quadro de referências, o *museu*, como instituição pública, deve ter como objetivo não somente a preservação do patrimônio cultural nele abrigado, como também o importante papel de promover ações culturais enfocando o seu potencial educacional e de inclusão social, atuando como agente de conhecimento e fruição do patrimônio histórico, auto-reconhecimento e afirmação da identidade cultural de todos os cidadãos, independentemente de suas diversidades.

Nessa perspectiva, o conhecimento e a fruição do objeto cultural, presente nos museus, segundo uma *visão democrática e multicultural*, deve contemplar todos os públicos, sem distinções, o que especificamente para os *públicos especiais* (pessoas com limitações sensoriais, físicas ou mentais) exige uma série de adaptações, tanto físicas (acesibilidade arquitetônica e expográfica) como sensoriais (comunicação, apreensão espacial e estética do objeto cultural), além de um *programa de ação educativa especializada*, cujo trabalho de mediação seja realizado por um agente facilitador que proporcione uma melhor compreensão e vivência senso-

rial dessas pessoas com o patrimônio cultural presente nessas instituições.

Como assinala Aidar (2002, p. 60), “em termos ideológicos, as instituições devem mover-se na direção do reconhecimento da idéia de que elas têm um papel a contribuir para a igualdade social, para o fortalecimento de indivíduos e grupos em desvantagem, e para o incremento de processos democráticos dentro da sociedade.”

Todos esses temas, porém, não podem ser concebidos de forma isolada, mas, ao contrário, devem ser pensados a partir de uma *política cultural* que tome por paradigma as concepções *museológicas contemporâneas*. Tais concepções compreendem, além das funções tradicionais (pesquisar, preservar e comunicar), o conceito da *responsabilidade social*, exigindo *ações interdisciplinares* que envolvam todas as áreas dessas instituições, o que no caso da frequência de públicos especiais demandará a participação de *todas as instâncias do museu* – um processo democrático que reúna além das áreas de trabalho, os profissionais nela envolvidos incluindo também a comunidade em geral.

Essa compreensão vem, portanto, se contrapor a uma *visão em que as ações educativas aparecem dissociadas do processo museológico*, visão esta ainda presente em grande parte dos museus, exposições temporárias de grande porte e outras instituições culturais brasileiras, o que, conseqüentemente, passa a se refletir diretamente na concepção, realização e continuidade de projetos educativos dessa natureza.

Em razão, portanto, da sua fragilidade, os projetos educativos realizados a partir dessa concepção e sem o respaldo de uma política cultural que efetive e promova permanentemente um programa educativo estruturado, restringem-se a atendimentos superficiais ao público visitante, descaracterizando a sua

verdadeira função sócio-cultural e revelando apenas um caráter temporário e com interesses muitas vezes apenas promocionais, sendo a locução *responsabilidade social* também apropriada de forma indevida.

Estender, pois, um projeto de acessibilidade *a todas as instâncias museológicas*, visando um trabalho mais substancial e coletivo do museu para essa importante parcela da sociedade materializa um objetivo que exige uma *política cultural* na forma de *políticas públicas* que efetivamente possam conceber e implantar um trabalho permanente de *acessibilidade e ação cultural* para esse público especial, já que o conceito de *inclusão social* compreende todos os espaços públicos, o que confere a uma instituição como o museu uma *função eminentemente social* evidenciando sua responsabilidade com o *patrimônio material e imaterial* por ela preservado e disponibilizado à sociedade.

## MUSEU E INCLUSÃO SOCIAL

Para iniciar uma reflexão sobre este tema, cumpre primeiramente pontuar alguns pressupostos determinados pela cultura que dizem respeito ao seu importante papel para o reconhecimento de um povo.

A cultura tem como princípio possibilitar tanto o reconhecimento da *identidade de um povo ou nação* como também possibilitar o *reconhecimento da sua diferença* – de quem somos frente à diversidade do outro – isto posto, não pode atualmente ser entendida senão como *território da diversidade*.

Assim, o seu reconhecimento e a sua prática são fatores positivos que conduzem a uma maior abertura para a compreensão do outro e a sua relação com a natureza o que, conseqüentemente, possibilitará melhores relações de tolerância entre os homens e uma maior harmonia com o meio ambiente.

Por outro lado, a incompreensão desses fatores frente às diferenças culturais é frequentemente a causa de enfrentamentos, violência e guerras, muitas vezes justificados apenas por razões sociais, econômicas ou geopolíticas, subestimando os fatores culturais.

A atividade cultural é integradora, amplia a capacidade humana de percepção e de inserção social, desenvolve o espírito crítico e a cidadania, é matéria-prima dos sonhos e da memória. No afã de atender às demandas humanas, alimenta-se da utopia que, por sua vez, impulsiona a criatividade e a inovação, podendo tornar-se economicamente expressiva e desempenhar seu papel decisivo na geração de riqueza e empregos.

A cultura na sociedade contemporânea se define, acima de tudo, pela *pluralidade e pela diversidade de aspectos e interfaces*, compreendendo-se essa dinâmica aberta às transformações e à incorporação constante de novos valores.

Toda essa multiplicidade de manifestações culturais, desde que adequadamente apresentadas, pode influir positivamente para um melhor reconhecimento da cultura tanto do passado como da atualidade, bem como possibilitar ao fruidor uma melhor convivência e confrontação com as produções culturais inovadoras e com as rupturas próprias das novas linguagens, abrindo um importante espaço para o estímulo à sua própria produção.

Por isso, cumpre às *políticas públicas*, ao reconhecerem as *múltiplas potencialidades da cultura*, dar condições e infra-estrutura para atender toda a cadeia de produção, circulação, difusão e consumo de bens culturais, permitindo a todo cidadão a ampliação e fruição de bens simbólicos, como também o acesso a sua produção.

Outro aspecto relevante para o *desenvolvimento e a aplicação de políticas culturais* é o que diz respeito às formas de acesso à cultura por seus cidadãos.

Sabendo que os *bens culturais* são produtos do conhecimento, o principal obstáculo à fruição das diferentes manifestações culturais é de natureza simbólica, isto é, um código que necessita de uma *alfabetização* para ser reconhecido ou revelado.<sup>3</sup> Sendo assim, cabe às *políticas públicas* prever investimentos para a *ampliação do repertório cultural* dos mais diversos setores da população, investimentos estes que só serão viabilizados com o estabelecimento de *parcerias* tanto com *órgãos educacionais como também com outras instituições públicas e privadas*.

Trazendo estas questões para o universo da *museologia*, resta evidente o importante papel que a *instituição cultural museu* desempenha na *ampliação do repertório cultural* dos cidadãos, já que a ela é conferida a importante função de adquirir, preservar, documentar e comunicar os bens culturais, muitos deles deslocados de seu espaço original.

Aos museus, bem como a todas as instituições culturais, cabe também estar em sintonia com o pensamento contemporâneo de *respeito e reconhecimento da diversidade cultural e social* trabalhando a favor não somente da *comunicação de seus objetos culturais*, sob um ponto de vista multicultural, como também contribuindo para a *democratização cultural* por meio dos processos de *inclusão social*.

Dessa forma, a *inclusão social* aplicada à prática museológica deve conter um foco *interdisciplinar* abrangendo todas as áreas de trabalho dessa instituição, o que envolveria os *aspectos educacionais e museográficos* (compreendendo desde concepção da exposição até os recursos comunicacionais

de apoio) como também *as áreas de pesquisa, documentação e conservação*.

Por outro lado, ao adotar-se um *paradigma inclusivo* para a política cultural de um museu, há de se levar em conta a necessidade de um redimensionamento de suas práticas museológicas, o que, na visão de Aidar (2002, p. 60), representa “a adoção de um posicionamento crítico em relação a elas, o que significa não tomá-las como dadas ou neutras mesmo aquelas que costumam ser consideradas assim, como as de documentação e conservação. Paralelamente, os museus deveriam promover uma democratização interna, evitando as rígidas hierarquias de poder e permitindo que diversos setores da profissão e do público participem e tenham voz nos processos de tomadas de decisões.”

Deve-se levar em consideração que as afirmações antes apresentadas *ampliam as responsabilidades sociais* que a princípio podiam parecer restritas à área de *ação educativa* do museu.

Partindo do princípio de que ao *setor educativo* compete maior parcela de responsabilidade acerca das demandas sociais nessa instituição, é importante ressaltar que as ações previstas para essa área, mesmo sendo de crucial importância para a *inclusão social*, não podem ficar restritas às questões de *ampliação da frequência* de diferentes tipos de públicos, tarefa esta que conduz à formulação de estratégias que requeiram, entre outras, a *eliminação de barreiras para o seu acesso*, como as barreiras físicas, sensoriais, financeiras, atitudinais e intelectuais, bem como a importante tarefa de criar, preferencialmente por meio de parcerias, um *envolvimento desses públicos com essas instituições*.

Importa, pois, acrescentar a essa importante tarefa – *a da inclusão social por meio*

das ações educativas – para além de uma maior acessibilidade às instituições culturais, o desenvolvimento de *ações culturais* que tenham tanto *um impacto político, social e econômico*. “A inclusão social em instituições culturais deve ser compreendida como um passo além do trabalho de desenvolvimento de públicos, buscando ampliar suas atribuições e implicações sociais ao provocar mudanças qualitativas no cotidiano dos grupos envolvidos.” (Aidar, 2003, p. 6)

Nesse sentido, a concepção de uma *política cultural* para o museu, cujo pensamento ideológico inclui, além das suas *funções tradicionais*, o da *responsabilidade social*, implicará respectivamente em *ações interdisciplinares* envolvendo todas as outras áreas de atuação como, por exemplo, as de *gerenciamento de coleções, pesquisa e documentação*, que dentro desta concepção, poderiam estar mais abertas à *participação de diferentes grupos sociais* dispostos também a dar a sua contribuição nos processos de aquisição, seleção e complementação de pesquisas sobre os objetos.

A *pesquisa e a comunicação museológica* deveriam se preocupar também em *ampliar a sua rede de informação* acerca do patrimônio pertencente a sua instituição, adaptando os conteúdos apresentados aos diversos tipos de públicos, permitindo, dessa forma, que um maior grupo de pessoas tenha *acesso* a essas informações.

Outro exemplo de atuação *interdisciplinar* pode ser demonstrado no *campo da conservação*, muito embora nele vigore uma contradição, pois, como observa Aidar (2002, p. 61), “uma de suas tarefas é a de estabelecer barreiras protetoras entre os objetos e o público. Para responder a isso, poderiam ser desenvolvidas alternativas para o uso controlado e supervisionado de certos objetos, em contraponto à oposição negativa do não toque, normalmente adotada em mu-

seus. Em termos pedagógicos, procedimentos de conservação utilizados em museus e explicitados poderiam ajudar a promover nos públicos visitantes uma consciência do papel e importância da preservação.”

Do mesmo modo, o *papel do curador* também deveria ser redimensionado, substituindo *sua posição de autoridade definitiva* para a de *um papel mais flexível* permitindo a *participação e contribuição de profissionais de outras áreas do museu*, principalmente no que diz respeito às preocupações pedagógicas de mediação e acessibilidade dos diversos tipos de públicos, para as quais a *parceria compartilhada com os educadores dessas instituições* torna-se fundamental.

Dessa forma, ao se filiar a essa *visão contemporânea da museologia* o museu e outras instituições culturais terão não somente a consciência de *seu importante papel social*, mas também a oportunidade de *refletir sobre as suas próprias práticas*, repensando permanentemente a sua condição de instituições públicas, fator este diferencial em relação às *concepções museológicas tradicionais*, que restringiam esses espaços de cultura a simples depositários da história, da tradição e da preservação de seus objetos.

## **PLANEJAMENTO DE POLÍTICAS PÚBLICAS DE INCLUSÃO DE PÚBLICOS ESPECIAIS EM MUSEUS DO ESTADO DE SÃO PAULO**

Isto posto, cumpre discutir, mesmo que rapidamente, uma experiência prática. Trata-se, assim, de examinar a metodologia aplicada durante o desenvolvimento da pesquisa da tese da referida autora com o objetivo de avaliar *programas de acessibilidade e ação educativa inclusiva* instrumentalizados por meio de questionários aplicados em museus do interior de São Paulo pertencentes ao *Sistema de Museus do Estado*, vinculados à *Unidade de Preservação do Patrimônio Museo-*

*lógico (UPPM) da Secretaria de Estado da Cultura.*

O estudo de *quatro casos*, incluindo a análise dos resultados obtidos pelos diagnósticos, proporcionou subsídios para a discussão sobre o *planejamento de políticas públicas de acessibilidade em museus*, para o que, aliás, o *Programa Educativo Públicos Especiais* da Pinacoteca do Estado de São Paulo<sup>4</sup>, também pertencente a UPPM, é referência.

Note-se, mais uma vez, que é preciso não perder de vista a perspectiva que alinha esta discussão, isto é, que as ações não podem ser pensadas individualmente, mas, devem ser articuladas a partir de políticas públicas de caráter cultural.

Essa advertência se faz necessária na exata medida em que se observa que há um grande distanciamento entre as regulamentações do setor e sua prática cotidiana. A questão é de ordem político institucional, exigindo um tratamento desse porte. Pensar o museu como instrumento de inclusão do público especial pressupõe tomá-lo como instrumento de macro políticas públicas culturais.

Vê-se, portanto, a viabilidade da concepção e aplicação do planejamento considerando as diretrizes estabelecidas pelo *Sistema Estadual de Museus do Estado*<sup>5</sup>, ao promover e incentivar *parcerias* entre a Administração Pública com Organizações não Governamentais (ONG's) e Associações de Amigos de Museus, como forma de ampliação, otimização e potencialização de recursos técnicos, o que, conseqüentemente, resultará na consolidação e melhor articulação pública dos programas museológicos desenvolvidos por essas instituições.

Por isso, e por ter como responsabilidade oferecer o suporte técnico e operacional para o desenvolvimento da política cultural de 21 instituições pertencentes ao Governo do Esta-

do<sup>6</sup>, a *Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico* tem priorizado, entre as suas diversas ações, o desenvolvimento de programas de formação profissional e ações educativas (visando atender uma parcela cada vez maior do público visitante) nesses museus.

Dessa forma, a UPPM, em parceria com a *Ação Educativa da Pinacoteca do Estado* e com apoio da *Visa do Brasil*, deu início, no ano de 2006, a um programa de formação de educadores e profissionais de museus coordenado pelo Programa Educativo Públicos Especiais (PEPE) denominado *Programa de Formação em Acessibilidade e Ação Educativa Inclusiva em Museus*.

Esse programa inclui  *cursos de formação* para profissionais dos museus convocados pertencentes a UPPM, entre outros museus convidados, além de  *assessorias e encontros* com a comunidade nas diversas unidades, tanto da capital como do interior do Estado, capacitando educadores e profissionais para o  *planejamento e implantação* de projetos de acessibilidade e ação educativa inclusiva, como também a  *conscientização* das questões envolvendo a inclusão cultural de pessoas com deficiência na sociedade.

Paralelamente à realização desse programa, iniciado no mês de Maio de 2006, contando com a participação de cinco unidades museológicas convocadas, *MHP Índia Vanuíre* (Tupã), *MHP Conselheiro Rodrigues Alves* (Guaratinguetá), *Museu Casa de Portinari* (Brodowski), *Museu da Casa Brasileira* e *Memorial do Imigrante*, os dois últimos, localizados na capital, foi realizado pela autora, no primeiro trimestre desse mesmo ano, quatro  *estudos de caso* em museus do interior do Estado, com o intuito de pesquisar e elaborar um  *diagnóstico* preliminar seguido de um parecer final, referências fundamentais para a utilização de um modelo de planejamento objetivando a implantação de políticas públicas de acessibilidade às



instituições pertencentes ao *Sistema Estadual de Museus do Estado*, bem como a outros *Sistemas ou Redes museais* existentes no país.

### **Avaliação de acessibilidade física e sensorial de museus do interior do estado**

Para apresentar o *estudo de caso*, é preciso explorar os conceitos que fazem com que o tema, acessibilidade em espaços museológicos, seja de relevância dentro de uma política cultural em consonância com as teorias da museologia contemporânea.

Segundo a ABNT<sup>7</sup>, o conceito de acessibilidade diz respeito à *possibilidade e condição de alcance, percepção e entendimento para a utilização com segurança e autonomia de edificações, espaço, mobiliário, equipamento urbano e elementos*.

Ao focar esse conceito sob o ponto de vista da museologia, percebe-se que, às questões acima assinaladas, que dizem respeito somente ao acesso físico das edificações, acrescentam-se outras de caráter *atitudinal, cognitivo e social*.

Várias publicações, principalmente internacionais, contendo pesquisas relacionadas tanto para as áreas técnicas e administrativas de museus, como também descrevendo avaliações realizadas por públicos especiais frequentadores das instituições, apresentadas na forma de *guias de acessibilidade museológica*<sup>8</sup>, enfatizam que a responsabilidade dos museus nos processos de inclusão sócio-cultural deve ir além dos aspectos físicos, isto é, da eliminação das barreiras arquitetônicas dos edifícios, espaços de circulação e da montagem das exposições.

Entre essas publicações, destaca-se a edição *Temas de Museologia: Museus e Acessibilidade* do IPM - Instituto Português de Museus (2004) que destaca: "Acessibilidade é aqui entendida num sentido lato. Começa

nos aspectos físicos e arquitectónicos – acessibilidade do espaço – mas vai muito para além deles, uma vez que toca outras componentes determinantes, que concernem aspectos intelectuais e emocionais, acessibilidade da informação e do acervo. (...) Uma boa acessibilidade do espaço não é suficiente. É indispensável criar condições para compreender e usufruir os objectos expostos num ambiente favorável. (...) Para, além disso, acessibilidade diz respeito a cada um de nós, com todas as riquezas e limitações que a diversidade humana contém e que nos caracterizam, temporária ou permanentemente, em diferentes fases da vida."<sup>9</sup>

É importante também frisar que o *museu* deve refletir para além do *modelo médico* – que define a deficiência como condição a ser curada, algo patológico de responsabilidade do indivíduo e que deve se possível, ser superado para que o indivíduo possa se tornar uma pessoa normal – o *modelo social* – que reconhece que é a sociedade, e não o indivíduo com deficiência, responsável pela criação de barreiras e cabe, portanto, a ela eliminá-las dando plenas condições para que todos possam nela atuar e participar.<sup>10</sup>

Ao se conceber uma *política cultural* que tenha como diretriz o compromisso de assegurar ações que vão de fato ao encontro das necessidades e interesses dos diferentes públicos, em especial os públicos com necessidades especiais, mostrando-se adequadas aos seus limites e capacidades, deve-se, como pressuposto, dispor-se de instrumentos de avaliação dirigidos às questões de acessibilidade para que o resultado da avaliação possa definir as *metas e estratégias* cujos objetivos sejam o de melhorar as condições de acesso e acolhimento do museu, como também abrir espaço para novas possibilidades de leitura e uma participação mais efetiva dessas pessoas nas exposições.

É claro, também, que a concretização das metas incluem as mudanças de mentalidade e atitudes dos profissionais de museus, tanto no que se refere ao *conhecimento e conscientização* das necessidades do público alvo, como o de se propor projetos dentro de uma *perspectiva inclusiva*, baseados em uma dinâmica de trabalho mais flexível, o que pressupõe um trabalho de equipe mais sistemático e dialogante entre os vários profissionais envolvidos - museólogos, pesquisadores, educadores, arquitetos, entre outros - não se esquecendo também, da importante participação de pessoas com deficiência, órgãos e instituições que as representam.

Compreende-se, portanto, que ao se pretender elaborar um *diagnóstico* sobre acessibilidade em espaços museológicos, há de se ter como parâmetro a eliminação de diversas barreiras que levem em consideração tanto os *aspectos físicos, sensoriais, cognitivos* como *atitudinais*, especificados a seguir:

### **Barreiras Físicas**

Os espaços museológicos são em geral projetados e concebidos de *forma padronizada*, não levando em consideração as variações físicas, intelectuais e eventuais outras diferenças existentes entre os indivíduos, como por exemplo, as diferentes idades, alturas, os diversos níveis cognitivos assim como os diversos graus de comprometimento da mobilidade física que afetam as pessoas em um ou outro momento da sua vida. Os *inúmeros obstáculos* presentes em um espaço público prejudicam a circulação, utilização dos serviços disponibilizados, conforto, bem-estar e fruição do espaço museológico por parte do público com comprometimentos em sua mobilidade física, temporária ou permanente. Além disso, grande parte dos edifícios que abrigam museus são construções antigas, muitas delas tombadas pelo patrimônio histórico nacional, o que dificulta ainda mais a realização de reformas e adap-

tações visando à eliminação das *barreiras arquitetônicas*. Nos museus, os obstáculos podem se iniciar no lado externo do edifício, nas entradas e saídas, continuar na circulação interna vertical (escadas e falta de alternativas às escadas), horizontal (corredores, vãos portas, dificuldades para efetuar manobras, manusear botões, maçanetas ou equipamentos, pisos escorregadios ou altura inadequada de balcões e mesas) e se completar com a má localização dos objetos em exposição (colocados em painéis, vitrines e bases com iluminação e altura inadequadas ou expostos de forma a facilitar acidentes).

### **Barreiras Sensoriais**

As barreiras sensoriais dizem respeito às *questões comunicacionais*, isto é, o acesso à informação, que deve se iniciar desde a fachada de entrada do museu com orientações e indicações sobre os espaços existentes (guichês, balcões de informações, banheiros, lojas, restaurantes, biblioteca, espaços administrativos e expositivos).

Quanto aos aspectos de *comunicação escrita, visual e áudio-visual* das exposições (etiquetas, textos, vídeos, fotografias, multimídia e áudio-guias), devem-se levar em consideração as diferenças de altura e de compreensão visual e intelectual dos visitantes, sendo este último, muito importante, pois consiste em diferenciar o nível de percepção e compreensão de obras e objetos expostos.

A maioria das exposições emprega textos com linguagem especializada e complexa, partindo do princípio segundo de que todos os visitantes terão condições de lê-los e compreendê-los. Uma exposição de caráter inclusivo deverá, portanto, oferecer o mesmo conteúdo adaptado aos diferentes níveis de compreensão e leitura e, no caso de pessoas com deficiências sensoriais (auditivas ou visuais), adaptar os textos para a escrita

Braille assim como na projeção de vídeos, adicionar legendas ou imagens com intérpretes de língua dos sinais.

Ao se conceber uma exposição, importa também prever que muitos públicos terão limitações de visão ou de compreensão da linguagem oral e/ou escrita, o que levará à necessidade de incluir objetos, caixas sensoriais, jogos ou equipamentos interativos. “Essas opções, essenciais para alguns, serão aproveitadas por todos, porque a comunicação pode estabelecer-se de forma mais completa e enriquecedora: as pessoas passam a escolher entre ler e ouvir a informação, entre simplesmente ver ou ver e tocar um objecto.”<sup>11</sup>

Outro fator importante diz respeito às *opiniões e recomendações* feitas pelo próprio público especial, que deve ser ouvido frequentemente, pois é para ele que adaptações a serem realizadas nas exposições se destinam. Nas avaliações sobre a frequência de públicos especiais apresentadas nas publicações consultadas, bem como, nos comentários e avaliações informais do público alvo participante do *Programa Educativo Públicos Especiais* da Pinacoteca do Estado, são enfatizados os resultados positivos obtidos pela utilização de *recursos de apoio multisensoriais*, bem como todas as formas de *mediação, direta ou indireta*, elaboradas nos projetos de comunicação museológica dos museus, o que também se comprova nos relatos de experiências e preferências apontadas pelos públicos especiais, principalmente pessoas com deficiências visuais, participantes das pesquisas realizadas nos museus australianos (*Australian Museum e National Museum of Austrália*): “Foi detectado que experiências táteis ou multisensoriais melhoraram significativamente a experiência no museu, oferecem maior acessibilidade ao conteúdo expositivo e representam uma parte muito agradável da visita. Para os cegos ou para aqueles que possuem baixa visão, essas

experiências representam o principal método de acessar uma exposição. Participantes com essas deficiências aproveitam muito quaisquer oportunidades de tocar objetos (ou réplicas) e sentem que isso faz uma visita ao museu valer à pena.”<sup>12</sup>

### Barreiras Atitudinais

Como se afirmou anteriormente, as barreiras atitudinais estão intrinsecamente relacionadas com as questões da inclusão das pessoas com deficiência na sociedade e consequentemente com a necessidade da conscientização dos indivíduos da necessidade de se obter um maior conhecimento e convívio com as diferenças físicas e sensoriais dos seres humanos.

Em outras palavras, conviver com a *diversidade* é tratar todo ser humano com dignidade. Por esse princípio é que as instituições museológicas devem se pautar, orientando todas as ações nelas desenvolvidas. Para que essa atitude seja a de todos os funcionários da instituição, é preciso promover *encontros de sensibilização e conscientização* sobre as diferenças existentes na sociedade em geral, e, em particular, dentro da comunidade das pessoas com deficiências orientando-os sobre como se relacionar, conduzir e orientar esse público alvo dentro da instituição.

As diversas áreas e equipes de trabalho devem ter também uma *postura inclusiva* ao desenvolver seus projetos e atividades, dentro de suas especificidades, sendo que, essa postura permitirá uma maior flexibilidade de projetos interdisciplinares e consequentemente a uma melhor otimização e dinamização de ações favorecendo tanto os profissionais envolvidos como a instituição como um todo. Ao considerar a relação e a dinâmica profissional dentro do processo de inclusão social, cabe a toda instituição cultu-

ral incluir também em seu quadro de funcionários, *profissionais com deficiências*.

As questões atitudinais inerentes às instituições museológicas perpassam o público visitante, tanto geral como aquele com necessidades especiais. Uma *política cultural inclusiva* deve ser perceptível a todos os visitantes - as questões de acessibilidade física dos espaços e equipamentos, a forma de comunicação desses espaços e dos conteúdos das exposições e, finalmente, as atitudes de todos os seus funcionários.

Para tanto, é necessário também considerar as *necessidades e recomendações* apontadas pelo público alvo, convidando-os a fazer parte de comissões e assessorias, além de oferecer outras oportunidades, não somente de frequentar e usufruir as exposições, como também de poder participar de eventos e outras programações adaptadas.

O museu pode ampliar essas ações oferecendo  *cursos de formação ou orientações* aos profissionais, parentes e acompanhantes das pessoas com deficiências, com o intuito de melhorar sua participação e fruição nessas instituições.

Para finalizar, cumpre não perder de vista que a igualdade entre as pessoas é direito de todos e que se concretiza mediante políticas que, ao tratar a todos igualmente, reconheça também as suas diferenças, oferecendo as oportunidades necessárias para que todos possam desenvolver as suas potencialidades e serem atendidos em suas necessidades também como *cidadãos independentes*.

O museu tem também a missão social de fazer o seu espaço um espaço da diversidade, onde as diferenças sejam respeitadas e o direito de usufruir do patrimônio cultural é dado a todos. Essa questão entreabre abre uma *reflexão polêmica*, pois, para muitas pessoas, a institucionalização da regra de

*não se tocar* em obras e objetos, por questões de segurança e preservação do patrimônio, quando não limita, impede - as de usufruir totalmente dos espaços museológicos.

Nas diversas avaliações, entrevistas e pesquisas realizadas com públicos especiais<sup>13</sup>, constatou-se que *o acesso, a independência e a escolha* são os pontos-chaves mais valorizados. Isto quer dizer que, como qualquer visitante, as pessoas com necessidades especiais querem fazer valer o seu *direito à autonomia*, assim como procurar os serviços de atendimento especializado quando lhes convier. O direito à escolha tem sido reclamado pelo público frequentador dos museus e é um fator importante para a efetivação de mudanças *sensoriais e atitudinais*. Da mesma forma, esse público quer opinar quanto ao conteúdo das diretrizes elaboradas pelas *políticas culturais* das instituições, que demandam reestruturações em todas as áreas museológicas, principalmente na *área comunicacional*. Aliás, a área comunicacional é a que tem por função conceber exposições baseadas no *modelo emergente*, baseadas em propostas mais interativas com os objetos e com os diferentes níveis de informação sobre os conteúdos nelas apresentados, ao levar em consideração os diversos graus de compreensão e de diversidade dos públicos visitantes.

Entre as muitas respostas dos públicos especiais a esse respeito, destaca-se a pesquisa publicada na edição *Museus e Acessibilidade* da coleção *Temas de Museologia* do Instituto Português de Museus, relatando um importante aspecto de ordem *atitudinal* da política cultural do museu, ao oferecer uma maior variedade de opções de escolha e formas de participação desses públicos. "Os espaços e equipamentos para uso público devem estar sempre disponíveis, independentemente dos dias da semana ou da presença de um determinado funcionário. No caso específico dos

museus, as pessoas com deficiência devem poder efectuar a sua visita sozinhas sem a necessidade de marcação prévia e não depender de grupos especialmente organizados. O visitante deve-se sentir bem-vindo em qualquer altura, e não estar sujeito a um serviço que lhe é disponibilizado extraordinariamente.”<sup>14</sup>

Por outro lado, observam-se também pessoas com necessidades especiais, principalmente com *deficiências auditivas e mentais*, apontando a sua preferência por *visitas orientadas* por educadores, metodologia de trabalho que melhor disponibilizaria as informações e conhecimentos, podendo também proporcionar, na mesma ocasião, um bom momento de convívio social e lazer.

Entretanto, as pessoas favoráveis a esse tipo de visita fazem uma recomendação pertinente - que os educadores selecionados para essas atividades sejam *capacitados*, atuando com experiência no relacionamento e reconhecimento das necessidades e especificidades para cada tipo de público e da natureza de sua limitação. Optam também por visitas organizadas com um número restrito de participantes. Há ainda aquelas que preferem que essas visitas sejam realizadas fora dos horários regulares de abertura do museu, ou mesmo, em horários em que esses espaços estejam menos movimentados.

Essas considerações nos dão as referências necessárias para o planejamento de uma *ficha diagnóstico* cuja função é a de orientar e identificar barreiras de acessibilidade analisando e definindo as metas para a implantação de *políticas culturais inclusivas* nas instituições.

### **Ficha diagnóstico**

Os principais objetivos para a concepção e aplicação de um diagnóstico são os de poder “*identificar pontos fortes e fracos na es-*

*trutura e no funcionamento da organização, compreender a natureza e as causas dos problemas ou desafios apresentados; descobrir formas de solucionar esses problemas; e melhorar a eficiência e eficácia organizacionais*”, como informa Almeida (2005, p. 53).

Uma *ficha diagnóstico* deve conter, portanto, todos os dados relevantes que deverão ser coletados, como forma de se obter o maior número de elementos que servirão como subsídio para a elaboração de um projeto a ser implantado em uma determinada instituição.

No caso das *instituições museológicas* e, mais especificamente, de projetos para implantação de programas *de acessibilidades e ação educativa inclusiva*, todos os dados a serem coletados deverão estar baseados nos *aspectos físicos, sensoriais e atitudinais*, como forma de identificar barreiras e as ações necessárias para minimizá-las e/ou suplantá-las.

A *coleta de dados* deverá ser realizada, preferencialmente, por profissionais pertencentes à instituição ou por um profissional especializado em realizar auditorias nessa área, sendo, portanto, muito importante a experiência, vivência ou vinculação desse responsável na instituição, já que caberá a ele coordenar o diagnóstico desde a sua aplicação até a análise e interpretação desses dados.

Para a apresentação dos *estudos de caso* desenvolvidos nesta pesquisa, foram analisadas fichas diagnósticos sobre acessibilidade aplicadas em museus portugueses e australianos, bem como o estudo de caso sobre *Análise da Acessibilidade* na Pinacoteca do Estado de São Paulo apresentado na tese de doutorado da arquiteta Maria Elisabete Lopes (FAU-USP). Foi incluído também um questionário elaborado pela autora deste artigo, síntese das análises desenvolvidas em sua dissertação de mestrado, aplicado em cursos de formação para profissionais de museus, ministrados em diversas instituições do país.<sup>15</sup>

Esses documentos, assim como as *visitas técnicas* feitas aos quatro museus paulistas selecionados, resultaram na concepção de uma *ficha diagnóstico* adaptada à realidade, bem como às necessidades mais prementes identificadas nessas instituições, cujos dados principais sobre as questões de *acessibilidade museológica* são descritos no seguinte quadro:

### Estudos de caso

Os *estudos de caso* apresentados a seguir foram realizados pela autora nos seguintes museus do interior do Estado de São Paulo:

1. Museu Casa de Portinari – Brodowski
2. Museu Histórico e Pedagógico (MHP) Bernardino de Campos – Amparo
3. M. H. P. Conselheiro Rodrigues Alves - Guaratinguetá
4. M. H. P. Índia Vanuíre – Tupã

O critério de seleção desses museus obedeceu às indicações feitas pela Diretora Técnica do *Grupo de Preservação do Patrimônio Museológico*, Beatriz Augusta Correa da Cruz, por considerar que essas instituições, pela relevância de seus acervos e de sua articulação cultural com a comunidade local, poderão atuar como futuros pólos multiplicadores de *programas de acessibilidade e ação educativa inclusiva* em outros museus, principalmente aqueles credenciados pelo *Sistema de Museus* do Estado de São Paulo.

Além do critério acima apresentado, foi acrescentado também o critério da *localização dos museus*, situados em pontos estratégicos das regiões oeste, norte e leste do Estado.

A aplicação da *ficha diagnóstico*, realizada durante as *visitas técnicas* da autora aos locais pré-determinados, acompanhada pelos diretores ou coordenadores das referidas instituições, consistiu primeiramente em um levantamento, compreendendo barreiras físicas e sensoriais existentes nos espaços museológicos, atendimentos regulares ocorridos nos últimos anos com públicos especiais, bem como outras formas de atividades, contatos ou parcerias realizadas com instituições educativas ou especializadas visando o atendimento desse público alvo nos museus.

A partir do levantamento preliminar, iniciou-se a *coleta dos dados*, incluindo documentação fotográfica, finalizada por uma reunião de avaliação com a equipe do museu ou com o profissional responsável pelo acompanhamento da pesquisadora no museu.

Todo o material colhido foi concluído por um parecer, entregue à diretora técnica do *Grupo de Preservação do Patrimônio Museológico*, assim como uma *avaliação quantitativa* baseada nos resultados obtidos entre as quatro instituições, com o objetivo de esclarecer a situação atual em que se encontravam as questões de acessibilidade dessas instituições, como forma de estabelecer *metas e prioridades* para implantação de programas de acessibilidade, principalmente nos *museus do interior do Estado*, pertencentes a essa Unidade.

<b>FICHA DIAGNÓSTICO</b> <b>[Síntese]</b> <b>ACESSIBILIDADE FÍSICA E SENSORIAL DE MUSEUS E INSTITUIÇÕES CULTURAIS</b>	
<b>I. ACESSIBILIDADE FÍSICA</b>	
<b>ÁREAS EXTERNAS</b>	<b>Estacionamento</b>
	<b>Sinalização</b>
	<b>Pátios</b>
	<b>Jardins</b>
<b>ENTRADAS E SAÍDAS</b>	<b>Acesso Principal</b>
	<b>Acesso Secundário</b>
<b>CIRCULAÇÃO INTERNA</b>	<b>Circulação Horizontal</b>
	<b>Circulação Vertical</b>
	<b>Equipamentos</b>
<b>EXPOGRAFIA</b>	<b>Circulação</b>
	<b>Iluminação</b>
	<b>Apresentação de obras e/ou objetos</b>
	<b>Segurança</b>
<b>II. ACESSIBILIDADE SENSORIAL</b>	
<b>PROGRAMAÇÃO AUDIOVISUAL</b>	<b>Informações</b>
	<b>Textos/Imagens</b>
	<b>Legendas/Etiquetas</b>
	<b>Multimídia</b>
<b>AÇÃO EDUCATIVA INCLUSIVA</b>	<b>Indireta</b>
	<b>Recursos e Percursos Multissensoriais</b>
	<b>Reproduções Bi e Tridimensionais</b>
	<b>Direta</b>
	<b>Visitas Orientadas</b>
	<b>Cursos de Formação</b>
	<b>Conscientização Funcional</b>
<b>Assessorias</b>	
<b>Parcerias</b>	
<b>Avaliações</b>	
<b>III. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	
<b>CLASSIFICAÇÃO DE ACESSIBILIDADE DO MUSEU OU INSTITUIÇÃO</b>	<b>Adequado</b>
	<b>Adaptado</b>
	<b>Adaptável</b>

## Avaliação de Acessibilidade Física e Sensorial de Museus

Orientando-se pelos dados proporcionados pelas *fichas diagnóstico*, como também das *avaliações quantitativas* contendo os resultados individuais e comparativos dos quatro museus selecionados, foi possível elaborar uma *avaliação qualitativa* das condições de acessibilidade existentes nessas instituições, apontando, nos itens relacionados às *barreiras físicas, sensoriais e atitudinais*, quais são os *pontos fortes* e os *pontos fracos*, sendo que esses últimos receberão maior atenção nos projetos de acessibilidade que deverão ser implantados.

Enfim, a ficha diagnóstico pode ser considerada também como um *guia de acessibilidade em museus*, cuja função é a de servir às mais diversas instituições, como forma da elaboração de planejamentos de programas de acessibilidade individuais ou em rede.

No caso específico dos museus avaliados, obteve-se em escala decrescente de *nível de acessibilidade*<sup>16</sup> a seguinte relação:

- Museus com *maior índice* de acessibilidade – Museu Casa de Portinari e M.H.P. Índia Vanuíre;
- Museus com *menor índice* de acessibilidade – M.H.P. Bernardino de Campos e M.H.P. Conselheiro Rodrigues Alves.

Deve-se levar em consideração, porém, que os resultados do diagnóstico que se extraem dos estudos de caso realizados não será completo se não transcender o exame individualizado das questões de acessibilidade de cada uma das instituições.

Com efeito, a análise dos trabalhos empreendidos pelos quatro museus citados mostra limitações em termos de ação coordenada e programada, capaz de denotar um sistema

integrando os diferentes museus. Realmente, o que se percebe é um agir isolado, dependente de eventuais virtudes de pessoas determinadas. As carências são compreendidas nos limites isolados de cada um dos museus. É curioso notar que os reclamos (verbas, pessoal especializado etc.) dos responsáveis pelos diferentes museus sempre são deduzidos na perspectiva das necessidades deste ou daquele museu específico e isto porque não se tem uma visão abrangente, seja do trabalho a ser realizado, da área física a ser coberta, do público a ser alcançado.

Do *ponto de vista institucional* (regulamentação dos museus no Estado de São Paulo), é nítida a preocupação em estruturar um sistema que opere como tal. Sucede, no entanto, como assinalado anteriormente, que na prática esse sistema não existe, não, pelo menos, na sua plenitude. O porquê disso toca diretamente no cerne deste artigo. O que de fato possibilita que o sentido dos textos normativos e regulamentares passe para a prática das estruturas é um conjunto coordenado de ações e programas que de forma planejada dinamize as instituições existentes. O que dá real sentido à norma regulamentar é uma política pública que sirva de orientação para o agir institucional e seus responsáveis. Em não havendo essa orientação, o que de fato passa a prevalecer é um *voluntarismo*, muitas vezes animado pela melhor das intenções, mas que, em termos gerenciais, é de reduzidíssima eficácia. Eventualmente haverá um ou outro museu que, mercê dos préstimos de seu dirigente e de seus quadros técnicos, tenha um bom desempenho, transformando-se em ilhas de excelência. Mas, definitivamente, não se tratará de uma regra e sim de uma excepcionalidade.

Cabe, portanto, à *Secretaria da Cultura e à Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico (UPPM)*, diante do quadro apresentado, priorizar a formulação de políticas públicas culturais que objetivem a inclusão do público espe-



cial, políticas essas que ao mesmo tempo orientarão seus quadros profissionais, segundo os critérios museológicos de gestão adequados à função do museu, investindo em questões comunicacionais, de capacitação funcional, preservação e proteção do patrimônio.

## PLANEJAMENTO DE “POLÍTICAS PÚBLICAS DE ACESSIBILIDADE E AÇÃO EDUCATIVA EM MUSEUS DO INTERIOR DO ESTADO DE SÃO PAULO

### Introdução

Agora, é preciso cuidar da apresentação de uma proposta de concepção de políticas públicas culturais de inclusão social de públicos especiais a partir de planejamento, seguindo o *modelo de rede*, tendo em vista a implantação de *políticas públicas de acessibilidade e ação educativa inclusiva em museus*, tema que vem sendo explorado ao longo desta pesquisa a partir do reconhecimento do importante papel sócio-cultural que os museus e instituições culturais têm na atualidade, de acolher adequadamente os diferentes tipos de públicos e, especialmente, os *públicos com necessidades especiais*.

Para isso, no entanto, é necessário apresentar algumas considerações, iniciais a respeito de *gestão sistêmica ou em rede*, como também a metodologia a partir da qual a proposta estará sendo estruturada.

Retomando as palavras de Bruno<sup>17</sup>, ao afirmar a necessidade da *implantação de novos modelos de gestão para os museus, considerando a multiplicação de suas potencialidades de articulação pública*, há de se considerar que a inclusão de *modelos sistêmicos ou em rede* muito contribuirá para a museologia contemporânea, modelos que não podem deixar de ser adotados ao se pretender desenvolver uma proposta relacionada com *programas de acessibilidade e ação educativa inclusiva* nessas instituições.

Bruno analisa o modelo de gestão museológico baseado em sistemas ou redes como sendo “uma proposta metodológica para propor, realizar, e avaliar os distintos procedimentos museológicos de salvaguarda (conservação e documentação) e comunicação (exposição e educação/ação cultural) das referências patrimoniais, coleções e acervos, a partir dos princípios de cadeia operatória, de reciprocidade entre ações técnicas, científicas e administrativas e, especialmente, no que tange ao alcance do enquadramento patrimonial.”<sup>18</sup>

Fica claro, portanto, que, ao se optar por esse modelo, as instituições museológicas terão como objetivo a busca por excelência técnica e maior agilidade administrativa, o que resultará no aprimoramento dos serviços prestados por essas instituições.

Assim, como ressalta Bruno<sup>19</sup>, “as redes e os sistemas têm grandes atributos no que se refere à gestão. São metodologias apoiadas na reciprocidade, na solidariedade, na partilha e na articulação, o que vem contribuir significativamente para o amadurecimento das instituições”.

No entanto, é importante destacar que esse novo modelo de gestão tem sido considerado mais um desafio para a museologia contemporânea, pois envolve uma nova política de dinamização em vista de um mesmo objetivo, respeitando, porém, a diversidade própria de cada instituição.

Exemplos dessas iniciativas já podem ser vistas, na proposta de implantação do *Sistema Brasileiro de Museus*, *Sistema de Museus do Estado de São Paulo*, *Sistema Municipal de Museus* (São Paulo), *Sistema Estadual de Museus* (SEM - Rio Grande do Sul), no *SIM - Sistema Integrado de Museus* (Pará), e também na *Rede Portuguesa de Museus (RPM)*.

Porém, em se tratando do planejamento de políticas públicas de acessibilidade e ação educativa em museus, tendo como referência os museus do interior do Estado, pertencentes ao Sistema de Museus, vinculado a UPPM da Secretaria de Cultura de São Paulo, torna-se imperativo conhecer os seus *eixos de ação*, assim como os objetivos por ele propostos.

Para Sílvia Alice Antibas, coordenadora da Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico (UPPM), “o Sistema de Museus do Estado de São Paulo já existe desde a década de 80. Inicialmente concebido como órgão fomentador da política de museus, está sendo reestruturado atualmente com uma proposta de articulador de políticas públicas na área, com foco em quatro vertentes principais: *informação, formação, apoio técnico e certificação*. Estas quatro linhas de atuação abrangem todas as tipologias, origens e filiação dos museus, já que são ações “macro”, de política pública, e com um foco muito grande nas necessidades do interior paulista. Os museus da capital, alguns de qualidade indiscutível, terão participação importante e servirão de base e modelo.”<sup>20</sup>

A autora citada apresenta também os principais objetivos do Sistema, como sendo “o de implantar programas que estabeleçam padrões mínimos de desempenho para as instituições e estimulem o seu constante aperfeiçoamento, habilitando-os inclusive a receber recursos públicos e ter credibilidade para obter patrocínios privados.”

Sílvia Antibas julga que o *Sistema de Museus do Estado* terá mais fôlego para desempenhar as suas funções de órgão articulador e centralizar as suas ações nas políticas públicas na exata medida em que se promova a progressiva implantação do novo modelo de administração das instituições culturais, as *Organizações Sociais*.

Dessa forma, fica patente a possibilidade de incluir nesse Sistema uma proposta arti-

culadora de políticas públicas de acessibilidade e ação educativa inclusiva, em concordância com os objetivos acima apresentados e que possa atuar, segundo o modelo de rede<sup>21</sup>, isto é, desenvolvendo *ações de informação, formação, apoio técnico e certificação de museus* (aqui exemplificados por uma rede de museus estatais do interior paulista), mas com total abertura para ser aplicado e adaptado a qualquer rede de museus, públicos ou privados, pertencente às regiões ou estados do Brasil.

### Planejamento de Políticas Públicas

O exame de uma proposta de *planejamento em rede* com o objetivo de implantar Políticas Públicas de Acessibilidade e Ação Educativa Inclusiva em Museus do interior do Estado de São Paulo exige que se apresente, primeiramente, a metodologia que a orientará, tendo em vista as etapas que deverão ser seguidas, seu acompanhamento e avaliação, assim como as mudanças e adaptações ocorridas durante e ao final do processo.

Segundo Almeida (2005, p. 2): “O planejamento não é um acontecimento, mas um processo contínuo, permanente e dinâmico, que fixa objetivos, define linhas de ação, detalha as etapas para atingi-los e prevê os recursos necessários à consecução desses objetivos. Com a incorporação dessa prática, reduz-se o grau de incerteza dentro da organização, limitam-se ações arbitrárias, diminuem-se riscos ao mesmo tempo em que se dá rentabilidade máxima aos recursos, tira-se proveito de oportunidades, com a melhoria da qualidade de serviços e produtos, e garante-se a realização dos objetos visados.”

Ao iniciar, portanto, a estrutura de organização de um planejamento, adequado às questões de *acessibilidade e ação educativa inclusiva em museus*, foram consideradas as seguintes etapas que definem esse processo<sup>22</sup>:

1. *O objeto a ser estudado e o objetivo* desse estudo;
2. *O diagnóstico*: coleta de informações que dará subsídio ao processo de avaliação do objeto;
3. *O plano de ação*: estruturado a partir das diretrizes traçadas pelas políticas públicas dos órgãos competentes (Sistema de Museus do Estado, UPPM e Secretaria de Estado);
4. A definição de *metas e prioridades*: previsões futuras, decisões sobre fins, meios e recursos;
5. A *implementação do plano*: formas de acompanhamento tendo em vista à consecução dos objetivos traçados e;
6. A *avaliação*: processo que acompanha todas as etapas do planejamento (relação de interdependência) contribuindo inclusive para a implementação e elaboração de novos objetivos e metas envolvendo essas ações.

#### - Etapas do Planejamento<sup>23</sup>



**FIGURA 1**

Etapas do Planejamento

Fonte: adaptação Alfonso Ballester a partir de Almeida (2005 p. 9-10).

É também importante ressaltar que o *planejamento* faz parte das diretrizes de uma política cultural da instituição e dos órgãos a ela subordinados e deverá estar não somente de acordo, como também compartilhar essas diretrizes.

Sendo assim, ao definir a aplicação desta estrutura de planejamento, para compor uma *rede de acessibilidade e ação educativa inclusiva* os quatro museus diagnosticados no estudo de caso desta pesquisa, optou-se, além das bases previstas pelas diretrizes do *Sistema Estadual de Museus*, pelas fontes referentes ao projeto de implantação da *Rede Portuguesa de Museus* criada no ano 2000 pelo IPM<sup>24</sup> (Instituto Português de Museus).<sup>25</sup>

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O exame das experiências dos *quatro museus* do interior paulista – *Museu Casa de Portinari*, *MHP Bernardino de Campos*, *MHP Conselheiro Rodrigues Alves* e *MHP Índia Vanuïre* – permite concluir que é perfeitamente possível acreditar no desenvolvimento de *políticas públicas de acessibilidade e inclusão de públicos especiais em museus*. As quatro instituições, cada qual a sua maneira, revelam, ao mesmo tempo, carências em termos de acessibilidade e capacidade de superá-las.

As políticas públicas, por sua vez, não podem prescindir de ações planejadas e a sua articulação, potencialização e otimização pressupõem uma *rede de acessibilidade* integrada por museus e por profissionais com a função de formar, capacitar, acompanhar, divulgar e avaliar permanentemente os programas de acessibilidade, desenvolvidos nas instituições, além de obter os recursos necessários para os apoios técnicos, a implementação dos programas envolvendo as diversas áreas museológicas, em especial no que concerne ao campo da comunicação, assim

como a ampliação do quadro de profissionais técnicos e especializados.

Dois pontos precisam aqui ser destacados. Primeiramente, quando se fala de planejamento, é preciso não perder de vista que o caráter técnico especializado da ação de planejar não pode comprometer a dimensão política inerente ao objetivo que se pretende atingir, isto é, a inclusão social de públicos especiais. Em segundo lugar, a *rede de acessibilidade* que se propõe tem esse papel fundamental de permitir compreender a política pública específica que ela está desenvolvendo desde uma perspectiva macroscópica, sem perder, contudo, de vista as exigências locais e específicas de cada instituição.

Por outro lado, em função das análises e reflexões feitas durante o desenvolvimento desta pesquisa, fica evidente que as diretrizes apresentadas pelo *Sistema Estadual de Museus do Estado* demandam ainda, na sua totalidade, um esforço maior para serem postas em prática, promovendo um conjunto mais coordenado de ações e programas, o que, no caso de ações dirigidas às questões de acessibilidade e inclusão de públicos especiais em museus estatais, permite de fato instituir uma *política de acessibilidade* permanente envolvendo o edifício, seus espaços, serviços, atendimento ao público e a formação de todo o corpo de funcionários. Essa estrutura deverá estar permanentemente articulada e sustentada por uma *rede de implantação e qualificação em acessibilidade*<sup>26</sup>, subordinada à Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo.

A rede de implantação e qualificação em acessibilidade não precisará se restringir aos museus do interior e da capital paulista, podendo, ao contrário, ir além, para, seguindo as diretrizes do Sistema de Museus do Estado, acolher também outras entidades museológicas.

Note-se que os conceitos de *rede museológica* e de *inclusão social* dialogam perfeitamente entre si, primeiro porque a noção de rede não deixa de trazer em perspectiva o atuar cooperativo, solidário, articulado e especialmente flexível, isto é, capaz de romper o dogmatismo das visões próprias do isolamento em que não raro e comodamente se posicionam as diferentes áreas do processo museológico. Essa flexibilidade também ocorrerá a partir de outro eixo, aquele que interliga o museu com os seus diferentes tipos de público. É absolutamente fundamental ter presente essa perspectiva, porque permite que o discurso competente dos profissionais tenha sempre em vista as reais necessidades do público, aquele que tem no patrimônio cultural do museu um poderoso instrumento de compreensão de sua própria história.

Em segundo lugar, o conceito de *rede museológica* instrumentaliza a *inclusão social*, que há de ser a opção política primordial acreditando que a política de compreensão do museu como engrenagem de um sistema maior decorre de uma opção política clara, pela afirmação de direitos fundamentais da pessoa humana.

Por outro lado, quando se afirmou, no início deste texto, que seu objetivo maior era confirmar a tese de que é possível e mesmo politicamente fundamental que o museu e o patrimônio cultural nele presente sejam tomados como *instrumentos de políticas públicas culturais de inclusão social de públicos especiais*, seja no plano individual de uma instituição determinada, seja especialmente no contexto de um conjunto sistêmico de instituições públicas (estatais) e/ou privadas, o que se buscava era exatamente pensar um conceito de *rede de implantação e qualificação em acessibilidade* que possibilitasse um sentido de organicidade ao atuar nas instituições museológicas.

Por certo que as dificuldades estruturais e funcionais que acometem o Estado brasileiro representam um enorme obstáculo. Todavia, a busca de sua superação, com a construção de um verdadeiro ambiente republicano, não necessariamente estatal, marcado profundamente pelo interesse público, também tem correspondido à história deste país, tensão que, no limite, tem seu sentido positivo na exata medida em que se compreenda que a dinâmica social é alimentada não exclusivamente pelo consenso. É curioso notar que os próprios textos que regulamentam os museus no Estado de São Paulo afirmem a necessidade de um atuar sistêmico, orientado por *macro políticas culturais*.

Mais uma vez, a noção de rede de *implantação e qualificação em acessibilidade* denota uma enorme utilidade funcional por abrir-se ela para a própria *sociedade civil e suas organizações sociais*. Esse tema é fundamental. Realmente, quando do início deste trabalho se afirmou a enorme dificuldade operacional de pensar a inclusão social, enquanto substrato de políticas públicas culturais, como parte da agenda positiva do Estado, o encaminhamento proposto foi no sentido de que o espaço público não é obra exclusiva do Estado.

É importante neste momento retomar a idéia de que uma ação cultural, particularmente aquela que tenha por objetivo a inclusão social, somente se viabilizará se decorrer de uma *articulação dos espaços culturais, público (estatal) e privado*. Afinal, o espaço público não é uma questão de Estado, mas da sociedade.

Por outro lado, é preciso que se reconheça o que faz uma política ser pública não é seu caráter estatal, mas o seu compromisso material com a afirmação e concretização dos direitos fundamentais como valor maior do ser humano.

É preciso compreender, de toda forma, que nada do que se expôs valerá se não for considerada a importância dos *fatores atitudinais* na superação de todos os obstáculos identificados. Na verdade, esses fatores atitudinais se traduzem na vontade política de levar avante o projeto de inclusão social de públicos especiais.

Por essa razão é que se fala na necessidade de uma *postura inclusiva* de todos os atores envolvidos no processo. Esses fatores atitudinais estão enraizados na crença em torno do princípio de que os direitos culturais são realmente extensivos a todos, o que leva ao respeito às diferenças e à obrigação moral e política de atendê-los.

## BIBLIOGRAFIA

ABNT NBR 9050:2004 – **Acessibilidade a edificações, mobiliário, espaços e equipamentos urbanos**. Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), 2004. Disponível em: <[http://www.mj.gov.br/sedh/ct/corde/dpdh/corde/normas\\_abnt.asp](http://www.mj.gov.br/sedh/ct/corde/dpdh/corde/normas_abnt.asp)>

AIDAR, Gabriela. Museus e Inclusão Social. In: **Revista Ciências e Letras: Patrimônio e Educação**. Porto Alegre: Faculdade Porto Alegrense de Educação, Ciências e Letras, 2002, n° 31.

\_\_\_\_\_. Arte e Cultura, Inclusão e Cidadania. In: **Seminário “Inclusão da Pessoa com Deficiência Visual – Uma ação compartilhada”**. São Paulo: Laramara – Associação Brasileira de Assistência ao Deficiente Visual, 2003.

ALMEIDA, Maria Christina Barbosa de. **Planejamento de bibliotecas e serviços de informação**. Brasília, DF: Briquet de Lemos Livros, 2005.

FÓRUM PERMANENTE. **Museus de Arte**. Entrevista com Sílvia Antibas e Cristina

Bruno. <[http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/painel/entrevista/s\\_antibas\\_bruno](http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/painel/entrevista/s_antibas_bruno)>

GIL, Marta (org.). O que as empresas podem fazer pela inclusão das pessoas com deficiência. São Paulo: Instituto Ethos, 2002.

LOPES, Maria Elisabete. **Metodologia de análise e implantação de acessibilidade para pessoas com mobilidade reduzida e dificuldades de comunicação**. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

**Many voices making choices: museum audiences with disabilities**. Australian Museum and National Museum of Australia: AMARC, Australia, 2005.

Museologia: Roteiros Práticos – Acessibilidade. **Resource: Conselho de Museus, Arquivos e Bibliotecas**. São Paulo: Edusp/Fundação Vitae, vol.8, 2005.

**Museus e Acessibilidade**. Coleção Temas de Museologia. Lisboa: Instituto Português de Museus (IPM), 2004. Disponível em: <[www.ipmuseum.pt](http://www.ipmuseum.pt)>

TOJAL, Amanda Pinto da Fonseca. **Museu de Arte e Públicos Especiais**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

\_\_\_\_\_. **Políticas Públicas Culturais de Inclusão de Públicos Especiais em Museus**. Tese (Doutorado em Ciências da Informação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em:

<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-19032008-183924/>>

**Uma política cultural para o estado de São Paulo**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2003.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Deficiência física: denominação dada às limitações de locomoção e coordenação motora bem como às limitações dos sentidos da fala, audição, visão, entre outras, decorrentes principalmente de comprometimentos neurológicos.
- <sup>2</sup> Deficiência motora: denominação dada às limitações de locomoção ou a falta de um ou mais membros inferiores (pernas) ou superiores (braços).
- <sup>3</sup> Por esse código perpassam tanto a cultura erudita, a cultura popular como também a cultura de massa que indistintamente necessitam ser compreendidas e “alfabetizadas” por todas as instâncias da sociedade.
- <sup>4</sup> O Programa Educativo Públicos Especiais foi implantado no ano de 2003 pelo Núcleo de Ação Educativa da Pinacoteca do Estado de São Paulo, tendo a autora como coordenadora. É um programa que tem por objetivo atender de forma permanente públicos especiais, bem como oferecer cursos sobre “Ensino da Arte na Educação Especial e Inclusiva e Acessibilidade e Ação Educativa Inclusiva em Museus” para profissionais das áreas de museus, educação e saúde. Faz parte também do objetivo deste programa pesquisar e introduzir recursos de apoio multissensoriais facilitadores da compreensão de obras de arte pelo público alvo, recursos estes, relacionados a obras de arte tanto do acervo como de exposições temporárias realizadas pela Pinacoteca do Estado.
- <sup>5</sup> Diretrizes previstas no Decreto nº 24.634, de 13 de Janeiro de 1986.
- <sup>6</sup> A UPPM tem sob a sua responsabilidade 21 museus ( 13 na capital e 8 no interior do Estado) preservando um acervo de aproximadamente 600.000 peças e totalizando uma visitação anual de aproximadamente 1.239.000 pessoas.
- <sup>7</sup> ABNT NBR 9050:2004, p.2.
- <sup>8</sup> Entre as publicações selecionadas encontram-se os guias de acessibilidade “Museus e Acessibilidade” (IPM,2004), “Many Voices Making Choices: Museum audiences with Disabilities” (Australian Museum e National

- Museum of Austrália, 2005) e Acessibilidade. *Museologia - Roteiros Práticos*, vol. 8 (EDUSP 2005).
- <sup>9</sup> *Museus e Acessibilidade. Coleção Temas de Museologia*. Instituto Português de Museus (IPM):Lisboa, 2004, p.17. Disponível em: <[www.ipmuseus.pt](http://www.ipmuseus.pt)>
- <sup>10</sup> *Many Voices Making Choices: Museum audiences with disabilities*, 2005, p.16. (tradução: Marina Falsetti).
- <sup>11</sup> *Museus e Acessibilidade*. Instituto Português de Museus (IPM), 2004, p. 29.
- <sup>12</sup> *Many Voices Making Choices: Museum audiences with disabilities*, 2005, p.40. (tradução: Marina Falsetti).
- <sup>13</sup> Um exemplo de avaliação com públicos especiais em museus, entre eles pessoas com deficiências visuais, foi realizado na Austrália, resultando em uma publicação denominada "Many Voices Making Choices: Museum Audiences with Disabilities" (2005) em que os entrevistados relatavam as suas experiências em museus e propunham melhorias, entre elas a de tornar os museus espaços cada vez mais acessíveis e independentes para todos os frequentadores.
- <sup>14</sup> *Museus e Acessibilidade. Coleção Temas de Museologia*. Instituto Português de Museus (IPM):Lisboa, 2004,p.22.
- <sup>15</sup> Esse questionário foi aplicado em cursos realizados pelo SIM (Sistema Integrado de Museus) em Belém (Pará) e pela Casa Andrade Muricy (museus do Estado do Paraná) em Curitiba, ambos ministrados pela autora.
- <sup>16</sup> Para se obter uma análise completa dos resultados desta pesquisa vide: Tojal (2007), pp. 252-258, disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-19032008-183924/>>
- <sup>17</sup> Fórum Permanente: Museus de Arte. Entrevista com Sílvia Antibas e Cristina Bruno. Disponível em: <[http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/painel/entrevista/s\\_antibas\\_Bruno.](http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/painel/entrevista/s_antibas_Bruno.)>
- <sup>18</sup> Idem.
- <sup>19</sup> Idem, p.5.
- <sup>20</sup> Fórum Permanente: Museus de Arte. Entrevista com Sílvia Antibas e Cristina Bruno. Disponível em: <[http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/painel/entrevista/s\\_antibas\\_Bruno.](http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/painel/entrevista/s_antibas_Bruno.)>
- <sup>21</sup> Segundo Cristina Bruno e Clara Camacho, há diferenças entre os termos designados para o modelos Sistema e Rede em museus. O modelo Sistêmico é aquele que articula elementos semelhantes, isto é, o conjunto de elementos iguais, coordenados entre si e intimamente relacionados. O modelo de Rede é o que articula elementos distintos, isto é, uma estrutura ligada a diversas unidades diferentes mas que passam a ser interdependentes tendo em vista os mesmos objetivos.
- <sup>22</sup> Tendo como referência a pesquisa de Almeida (2005 p.10) sobre as etapas do processo de um planejamento e, tendo em vista a necessidade de adaptação da metodologia apresentada para o planejamento que se pretende desenvolver, foram acrescentadas uma nova etapa referente ao Plano de Ação e uma breve descrição sobre o objetivo do Objeto de Estudo analisado .
- <sup>23</sup> Segundo Almeida (2005, pp.9-10), "(...) o planejamento é um processo cíclico, o que não significa que seja um processo linear; pelo contrário, é um processo dinâmico e interativo. Segundo Ferreira (2002), as fases do planejamento se interpenetram, o que quer dizer que, embora se sucedam, não podem ser tratadas de maneira estritamente linear. Na prática, há uma dinâmica que faz com que a elaboração do plano, por exemplo, já se configure como uma ação, à medida que repercute na ação propriamente dita que está sendo preparada, e na própria realidade em que o plano pretende intervir".
- <sup>24</sup> Estrutura de Projecto Rede Portuguesa de Museus. Disponível em: <[www.ipmuseus.pt/pt/ipm](http://www.ipmuseus.pt/pt/ipm)>
- <sup>25</sup> Para se obter uma descrição completa das Etapas do Planejamento aplicado aos Museus do Estado de São Paulo vide: Tojal (2007) pp. 263-270 disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-19032008-183924/>>
- <sup>26</sup> A exemplo do GAM (Grupo de Acessibilidade em Museus) pertencente a RPM (Rede Portuguesa de Museus) e do programa de ação educativa inclusiva pertencente à rede de museus da cidade de Estrasburgo na França.





# Participação e Qualidade em museus - O caso do Museu do Trabalho Michel Giacometti<sup>1</sup>

■ ISABEL VICTOR

*“A Gestão da Qualidade é muito diferente da Qualidade. Caracteriza-se pelo sistema de organização que está por detrás para conseguir pôr em prática a Qualidade de uma forma permanente e consistente. Tudo isto implica que a Qualidade de um produto ou de um serviço esteja definida quando se falam de Sistemas de controlo da Qualidade. Se não se conseguir definir Qualidade não se sabe o que se vai controlar ou gerir.”*

(Ramos Pires, A., excerto de entrevista, publicado em “ **Os museus e a Qualidade** “, Cadernos de Sociomuseologia, nº23, Centro de Estudos de Sociomuseologia, Edições universitárias Lusófonas, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2005)

O Museu do Trabalho Michel Giacometti, foi o primeiro museu português a usar ferramentas da Gestão da Qualidade, a identificar, medir e publicar os seus resultados de desempenho, com recurso á CAF – *common assessment framework* e a comparar-se objectivamente, através de nove critérios e vinte e três sub-critérios, previamente definidos pela ferramenta auto-avaliativa, com outras organizações de natureza afim e/ ou diferenciada, que perseguem objectivos sociais e culturais.

A experiência daí resultante tem servido de reflexão, em meio universitário e museológico, com reflexo nas boas práticas que próprio museu adoptou, na prossecução da sua missão, assente na participação como processo-chave da Qualidade e na busca da melhoria contínua, resultante da auto-avaliação e da constante revisão dos procedimentos. Aqui apresentam-se sinteticamente os fundamentos e alguns exemplos de projectos realizados pelo museu com vista a auscultar as necessidades dos cidadãos-clientes do museu, fomentar a participação e elevar o nível da procura como incentivo à melhoria.

Resultante de estudos, encontros e reflexões sobre o tema foi criada, no âmbito da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, a página <http://www.aqualidadeemmuseus.net>, disponível online, desde 2006, ano em que teve lugar, em Lisboa, no Instituto Português da Qualidade, o XIII Encontro Nacional Museologia e Autarquias, subordinado ao tema “A Qualidade em museus

Na perspectiva da *Museologia Social*, o museu encontra inequívoco sentido na participação dos cidadãos. A participação é transversal a todo o processo museológico gerado na dinâmica da comunidade como resposta aos seus anseios e necessidades. O que confere Qualidade a este museu, que designamos de *novo tipo*, é o facto dele ser reconhecido como obra inacabada de um colectivo, reflexo das contradições de uma comunidade em mudança. É através da participação em processos museológicos que os museus, identificados com os princípios da museologia social, constroem as suas missões. Os museus comprometidos com o desenvolvimento e a não exclusão, optam por romper a armadura institucional e interagir numa rede social composta por pessoas, unidades sociais (famílias), grupos socio-profis-

sionais e outros, portadores de conhecimento, memórias, problemas; de modos de pensar e fazer diferenciados, que intervêm, com as suas visões multimodas, na identificação, classificação e reinvenção dos patrimónios, em processos que contribuem para a qualificação da cultura.

Maria Célia Santos, em entrevista concedida a Mário Chagas (1998), a título de conclusão, adverte os profissionais dos museus (...) *para que olhem para os museus para além dos museus (...); que o fazer museológico produza conhecimento e seja impregnado de vida(...) em permanente abertura para avaliar os processos museais e para a autoavaliação;(...) que procurem, constantemente, a qualidade formal e a qualidade política, assumindo o compromisso social e o exercício da cidadania.*

Nesta perspectiva, alia-se claramente qualidade à participação dos sujeitos envolvidos nos processos museológicos, como base do conhecimento musealizado a partir da socialização dos diversos processos museológicos (pesquisa, preservação e comunicação).

A participação, como parâmetro fundamental da qualidade em museus perspectivados a partir da comunidade e das necessidades dos cidadãos (*acervo de problemas*, no dizer de Mário Chagas), é um aspecto axial da Nova Museologia, pelo que deverá merecer elevada ponderação na avaliação e auto avaliação em museus identificados com o seu paradigma. A noção de auto avaliação engloba também, na categoria de cidadãos clientes, os trabalhadores dos museus, a sua participação e os conhecimentos induzidos pela sua especificidade profissional; categoria de primordial importância que não é captada nos estudos tradicionais públicos, orientados exclusivamente para a avaliação dos produtos finais e das manifestações associadas ao “consumo”. O acto constitutivo do fazer museológico, assente

na participação, nos processos e na mudança social, essência da Nova Museologia, resulta num impacto para a comunidade (de que o museu e seus problemas são parte activa), teoricamente referenciado como categoria de análise do fenómeno museológico, mas que, na prática, não é avaliado/medido por falta de descritores/indicadores e de ferramentas adequadas.

Daqui se infere que os modelos convencionais de estudos de públicos em museus e as grelhas de avaliação por eles aplicados não servem para captar, em toda a sua extensão, a *qualidade formal* e a *qualidade política* que distingue o fenómeno museológico gerado pela *Nova Museologia*. A exposição, função axial da museologia tradicional é, por excelência, o objecto dos estudos de públicos, sinónimo de avaliação em museus. A museografia e as suas múltiplas narrativas, ocupam, na museologia social, um patamar distinto daquele que detém a clássica exposição, na museologia tradicional. Na cadeia operatória dos procedimentos museológicos, identificados com a Nova Museologia, a expografia é uma disciplina estruturante das narrativas diferenciadas que informam o discurso museológico. A exposição, assim entendida, é um processo transversal que resulta da interacção de vários processos museológicos (conservação, documentação, exposição, acção educativa) e não um produto de final de linha. A este propósito refere-se Cristina Bruno (2002), Rio de Janeiro, Seminário Internacional, *“Entre a museologia e museografia: Propostas, problemas e tensões”, (...) A operacionalização desta cadeia de procedimentos técnicos e científicos – interdependentes – distingue e qualifica os discursos expográficos dos museus em relação a outras formas de exposições.”*

Qualidade, na asserção etimológica do termo, é exactamente o que nos distingue o que nos torna diferentes o que nos confere raridade (preciosidade). Se atentarmos ao

que afirma Cristina Bruno, a avaliação em museus deveria, através de indicadores pré-definidos, conseguir captar / medir a eficácia dos procedimentos técnicos e o seu nível de interdependência. Na perspectiva do novo paradigma da Museologia e tendo como referência os sistemas da gestão da qualidade, esta forma de avaliação e auto avaliação será, eventualmente, a mais habilitada para captar a realidade museológica contemporânea - multidisciplinar, estimuladora de diálogos interculturais e participativa, na medida em que os processos museológicos não estão confinados ao museu no sentido institucional do termo.

A aplicação do processo museológico na perspectiva de Maria Célia Santos (2002), no texto intitulado *“Processo museológico: critérios de exclusão”, (...) não está restrita à instituição museu, ele pode anteceder à existência objectiva do museu ou ser aplicado em qualquer contexto social.*

Nesta noção de processo museológico não tem sentido avaliar produtos dissociados de quem os produz e dos contextos dessa mesma produção. A qualidade associada à participação, mede-se pela eficácia do diálogo e a interacção que se estabelece entre os vários sujeitos na acção, em processos de auto-avaliação. Os resultados evidenciados constituem incentivo a melhorias contínuas, traduzidas por novas práticas sociais associadas à participação, cidadania e ao desenvolvimento.

Avaliar os processos museológicos e a Qualidade por eles gerada, com base na participação, é pois, muito mais exigente e qualitativamente diversa da avaliação de produtos finais, independentemente da sua qualidade intrínseca, que não é posta em causa, ou do seu impacto momentâneo medido pela maior ou menor adesão dos públicos. Os museus inseridos na comunidade, comprometidos com o desenvolvimento, opõem

a participação á exclusão, o dialogo á intransigência e o conhecimento partilhado e gerido á *meritocracia*. A este propósito, Maria Célia Santos (1999) refere “*ao reflectir sobre o processo museológico, inserindo nas demais praticas sociais, a partir de uma auto critica das nossa vivências (...) que possamos assumir o nosso compromisso social com qualidade, o que, implica participação, imersa em nossa pratica cotidiana. Ainda (Pedro Demo,1994, citado por Maria Célia Santos), salienta que Qualidade é participação (...). É a melhor obra de arte do homem em sua história, porque a história que vale a pena, é aquela participativa(...) com o teor menor possível de desigualdade, de exploração, de mercantilizarão, de opressão.*

Partindo da premissa de que **participação é o grau de envolvimento dos actores sociais na tomada de decisão** e admitindo que o grau de participação dos cidadãos é **um dos indicadores primordiais da Qualidade em museus na perspectiva da Museologia Social, torna-se imperativo buscar nas práticas museais as evidências desse envolvimento e identificar a especificidade das acções e dos actores, assim como a natureza do processo e o seu grau de efectivação. A participação começa na clarificação dos objectivos e na monitorização dos procedimentos que informam as decisões.**

A este propósito Hugues de Varine, In **Património e Educação Popular**, 2004, salienta que “*O desenvolvimento local*” “*sustentável*”, enquanto processo dinâmico de transformação da sociedade e do meio, assenta em grande parte na participação activa e criativa das comunidades locais. Sem essa participação, teremos apenas uma mera execução de programas tecnocráticos, cuja eficácia depende da combinação conjuntural e efémera de uma vontade política e da disponibilidade de meios financeiros e humanos.” O autor lembra contudo que, só por si, o re-

conhecimento e vontade de participar das pessoas, grupos e associações, não é garantia da sua participação efectiva. (...)” ***Isto porque o cidadão maior, tanto numa democracia como numa ditadura, não é considerado como pessoa adulta, como sendo capaz de assumir a sua quota de responsabilidade na “coisa pública”.***

As diversas formas de participação (ou de não participação) e o entendimento das motivações que lhe estão associadas, são essenciais para a eficiência de um sistema da Qualidade em museus. **É através da participação que as pessoas se projectam nos grupos, que expressam os seus anseios, que identificam os problemas e que engendram os caminhos para a sua resolução.** Mas a não participação nem sempre é alheamento, muitas vezes é a forma silenciosa de manifestar desconforto, de resistir passivamente.

A Gestão da Qualidade é, neste e noutros aspectos, consonante com o paradigma da Nova Museologia, centrado nas comunidades e nas diversas formas de participação em ordem à satisfação das pessoas. O indicador (grau de participação) e os descritores que lhe estão associados constituem um dos **processos-chave da Museologia Social** e a expressão mais fiel da avaliação da Qualidade em museus.

A opacidade, mais ou menos generalizada, dos museus na sociedade, sustentada pelo discurso do auto elogio da diferença, enfraquece a sua capacidade de intervenção, restringe a comunicação, gera autismo social e desmotiva as parcerias inter-organizacionais. Pensamos que os museus ganhariam imenso em adoptar as ferramentas e conceitos da **Gestão da Qualidade**, como instrumento de **medição dos resultados** por eles obtidos pelos na prossecução das missões, comparando-nos com os de outras organizações (*benchmarking*), propiciando a

avaliação relativa do impacto dos museus na sociedade. **Falta uma linguagem comum que permita comparar, sem preconceitos, o desempenho social dos museus com o de outras organizações, tornando-os mais acessíveis, “usáveis” e transparentes.**

Essa opacidade inibe as expectativas dos cidadãos relativamente à sua participação nos processos museológicos e na avaliação dos resultados, devido à dificuldade objectiva em compreender como o podem fazer e quais os benefícios que daí advêm para os indivíduos e para a comunidade. O cidadão terá que saber, objectivamente, o que pode esperar da entidade organizacional museu no contexto da sociedade actual e, enquanto membro da comunidade, saber como pode contribuir activamente na definição da sua *missão*, comprometer-se com a *visão*, identificar-se com os *valores*, entender a **especificidade processual do fazer museológico** e, sobretudo, ter parte activa na autoavaliação, como meio fundamental para prosseguir a *melhoria contínua*.

O enfoque na **participação como processo-chave da Qualidade em museus**, tem conduzido, no interior e no exterior da comunidade museológica, ao questionamento desta lógica organizacional e da ideia de museu que lhe está subjacente, impulsionando reflexões que visam a reavaliação dos conceitos e práticas convencionais que modelam a acção museológica e a revisão das missões dos museus no que toca à sua função social e à percepção efectiva da Qualidade, como conceito abrangente, indissociável dos ideais de desenvolvimento e de cidadania. A nosso ver, a permanência do preconceito relativamente à *autoavaliação* e participação efectiva dos cidadãos, assenta na opacidade dos modelos convencionais de gestão, baseados em administrações burocráticas, centradas no controle das funções e das pessoas, mais preocupadas com os

objectos do que com os objectivos, idolatrando o que permanece e desperdiçando o que flui.

Não nos podemos esquecer que nem toda acção museológica conduz a produtos finais e que a dimensão processual da museologia social (a “caixa negra” que regista as mudanças de rumo e os fluxos variáveis de participação) carece de ser avaliada e explicitada como evidência primordial da Qualidade em museus.

A *Gestão da Qualidade* assenta na *autoavaliação*, flexibilização e transparência das organizações, como via para o desenvolvimento pessoal, a democratização das sociedades e a *satisfação* das pessoas entendidas como *input* e *output* do sistema da Qualidade.

A dimensão ontológica do museu, como lugar onde se pensa o mundo próximo e distante, em ordem à mudança, contra a exclusão, obriga a um exercício permanente de observação e negociação, resultante do diálogo entre os museus, as pessoas e outras organizações, formais e informais, com perspectivas diferenciadas de sociedade, valores, culturas e patrimónios. Esta não é tarefa fácil porque, como todos sabemos, não há museus neutros nem políticas inócuas.

**Há que fazer opções, estabelecer compromissos, firmar contratos sociais com os parceiros e ter uma visão clara sobre o sentido a dar aos museus, inequivocamente expresso nas missões, fortalecido no auto conhecimento e na avaliação comparada dos resultados.** Ter uma clara percepção do que representa a museologia, enquanto ciência – expressão do pensamento contemporâneo e o campo da acção museológica – a *práxis* que traduz o posicionamento dinâmico dos museus na sociedade, face aos graves problemas com que se depa-

ram hoje as pessoas, aturdidas pela dispersão, reféns da solidão.

## O CASO MUSEU DO TRABALHO MICHEL GIACOMETTI.

### Os projectos “Olá Vizinhos” e “Tardes Interculturais”

O “Olá Vizinhos” é um projecto que tem por objectivo apreender a concepção que os vizinhos do museu têm do mesmo. Os vizinhos são os moradores, os proprietários e funcionários das casas comerciais. Mais uma vez o Museu desenvolve um projecto no qual dá voz à comunidade onde está integrado para assim perceber a relação que esses vizinhos estabelecem ou não com a instituição. A verificar-se a segunda hipótese, o projecto torna-se ainda mais útil ao produzir pistas para novas linhas orientadoras que derrubem essa “barreira invisível”, e promovam o contacto.

As “Tardes Interculturais”, que se realizam desde 2003, resultam de um projecto igualmente votado à comunidade, que visa dar voz à diversidade e palco às expressões identitárias. No último sábado de cada mês, o museu acolhe temáticas diversificadas, recorrentes e/ou actuais, que emergem do trabalho com os diferentes grupos. As Tardes Interculturais versam maioritariamente as diferentes nacionalidades, grupos étnicos e culturais que habitam em Setúbal, como a tarde Húngara, Cigana, timorense, Búlgara, Russa, Angolana, Moçambique, China, entre outros, promovem um maior conhecimento desses grupos e também o encontro e a troca de experiências entre os participantes, já que e importa referir, as tardes são abertas a todos os públicos.

A tarde intercultural “*Ser Setubalense – memórias e representações identitárias*” é paradigmática do percurso trilhado pelo

museu. O mote era – o que é ser setubalense numa cidade multicultural como Setúbal. Como se estrutura essa identidade? *Setubalense* é alguém natural da cidade ou não será também *setubalense* alguém que a escolheu para trabalhar, que com ela se cruzou ocasionalmente ou alguém que, simplesmente, tem Setúbal inscrita na sua vida por razões afectivas ou de sobrevivência, ou seja, naturalidade implica identidade?

A memória e a identidade são vectores fundamentais da Museologia Social e as “Tardes Interculturais” fomentam o debate de todas estas questões, “dão palco” aos participantes, envolvem-nos na sua concepção e execução. As tardes interculturais como, “Dar à luz longe de casa – as mulheres imigrantes e a maternidade”, “Solidão”, “O Não Trabalho – condição/exclusão”, “O Museu e o Microcrédito”, são também exemplos de acções de sensibilização e de promoção do debate sobre fenómenos tão actuais como a imigração, a solidão (sobretudo entre os mais idosos) e o desemprego.

O Museu do Trabalho Michel Giacometti tem fundado o seu percurso de vinte anos, no diálogo permanente com a comunidade e na participação, no sentido do reconhecimento por parte da comunidade da importância da participação das pessoas no estudo, identificação, classificação e divulgação dos seus patrimónios materiais e imateriais.

É desta forma, procurando o diálogo permanente com a comunidade, estimulando a participação nas acções/projectos, que o Museu do Trabalho tem processado o seu caminho. O modelo que adoptámos baseia-se no diálogo com as pessoas/recurso (usando a terminologia de Hugues de Varine) identificadas em cada grupo e por ele reconhecidas como líderes (formais e/ou informais), no intuito de criar dinâmicas de observação/acção, aprofundadas nas relações de confiança inter-pessoal e de grupo, que condu-

zam a acções/reflexo inspiradoras de aprendizagens e potenciadoras de mudança.

## **Olá Vizinhos!**

### **Metodologia e objectivos**

Há cerca de dois anos, num verão quente, uma equipa do Museu do trabalho, integrada no projecto “Olá vizinhos!”, resolveu sair para a rua, de gravador em punho, para perguntar aos vizinhos o que significava para eles o museu, em que momentos se tinham utilizado dos seus serviços, que emoções experimentaram no espaço museológico, quais os momentos mais marcantes, quais os projectos mais significativos e qual a razão de, apesar de tudo, ao fim de vinte anos, ainda fazerem tanta cerimónia. A equipa, constituída por duas pessoas em cada saída, entrou em todas as lojas, escritórios, agências, cafés, restaurantes, igrejas, colectividades e associações das imediações. Falou com residentes ou com as pessoas que diariamente estão na rota do museu, gravou centenas de horas de depoimentos, para tentar perceber quais as representações, inibições e motivações face ao espaço museológico. Ficou patente que, na generalidade as pessoas interessam-se e acompanham todos os passos da vida do museu, mas que se sentem inibidas em entrar. Precisam de um motivo, de um dia especial, de uma companhia, para o fazerem. O museu ainda não está na rota dos seus quotidianos. Não constitui uma prioridade enquanto serviço. É visto como um lugar de saber e lazer. Algumas pessoas (vizinhos, com estabelecimentos na área), visitaram o museu quando eram estudantes, guardam a boa recordação, reconhecem-lhe mérito, mas acham que agora é para os filhos, que eles já não têm nem idade nem tempo para ir a museus. Estamos perante uma aparente contradição, muitas pessoas não “usam” o museu mas querem o museu. Não

prescindem dele e orgulham-se da sua existência.

As pessoas, de todas as idades e condições inquiridas, que nunca lá entraram ou que apenas lá foram uma única vez, têm um museu imaginário na sua cabeça. Descrevem-nos minuciosamente, para o gravador, o que supõem que estará no museu e a forma como se apresenta. Mas quando se fala sobre as expectativas relativamente ao papel do museu, conseguimos perceber que as pessoas esperam que o museu seja um museu, ou melhor, que cumpra tranquilamente as funções essencialmente preservacionistas e expositivas que lhe estão idealmente cometidas. Assim como um hospital é um hospital, ou um banco é um banco, esperam que o museu corresponda à imagem que está instituída. De uma forma geral, as pessoas, quando questionadas sobre o que podem trazer de si para o museu e sobre as formas de o fazer e vantagens que daí podem advir, têm imensas dificuldades em responder e mostram-se descrentes sobre o valor e eficácia do seu próprio contributo. A falta de hábitos de participação na vida das organizações, constitui um enorme défice de cidadania a que os museus não são alheios. As pessoas, de uma forma geral, não acreditam que a sua participação possa influenciar as decisões. Estão habituados a ser espectadores/consumidores e não actores/cooperantes/decisores. Há ainda um longo caminho a fazer para “descolar” da ideia de Museu-produtos para a meta do Museu-resultados. Só a persistência no terreno, em estreitos círculos de discussão, a confiança mútua entre parceiros e o recurso pedagógico a ferramentas auto-avaliativas, permitirão entender as competências dos actores sociais e as utensilagens práticas e teóricas “usáveis” no museu. Os próprios museólogos terão que praticar e errar para aprender. É o princípio elementar do aprendizado do erro que pressupõe abrir-se a novos modelos de participação/acção/

avaliação em prol da melhoria contínua e da mudança.

Este projecto que designámos prosaicamente por: “Olá vizinhos !” , começou por ser um simples questionário para captar as representações, sensibilidades, expectativas e constrangimentos relativamente às acessibilidades ao museu mas acabou por se revelar um treino de extrema importância para todas as pessoas envolvidas : a equipa do museu, os voluntários, estudantes de Museologia e as pessoas inquiridas. Vencidas cara a cara, algumas das barreiras físicas e intelectuais resultantes da falta de comunicação e a ideia mitificada do museu e das pessoas que lá trabalham, as pessoas arriscaram expor-se e intervir com críticas e sugestões. A boa vizinhança implica que o museu se torne próximo e vigilante, que seja de confiança, que expresse claramente os seus valores e missão, que se dê a conhecer, que reconheça o espaço e individualidade de cada um. As relações de confiança, baseadas na participação, são quanto a nós, o pilar da mudança. São processos longos de amadurecimento, discussão e construção colectiva que exigem tempo e permanência no terreno.

Os eventos são notados e bem vindos, mas quando questionadas, constatamos que o que mais marcou as pessoas é o que persiste, as acções e projectos que se foram entranhando nos quotidianos de cada um. São as acções continuadas em que as pessoas se integram envolvendo esforço, aprendizagens e ganhos individuais ou de grupo, ao nível que maior impacto têm na comunidade vizinha. Também o reconhecimento externo e a capacidade de atrair mais valias sociais e culturais ao lugar, é factor de regozijo e esperança de mais oportunidades, sobretudo para os jovens. É importante inovar mas também é importante permanecer, persistir, avaliar, criar lastro, para navegar e ser reconhecido. É esse reconhecimento, esse entrosamento entre as pessoas da comunidade, de que fazem

parte os próprios profissionais do museu, que gera confiança que atrai as sinergias para mudar.

Sentimos que os museus, por vezes, sem condições para tal, se desgastam numa extroversão frenética, esquecendo-se que também é importante criar uma espécie de lastro (identidade organizacional) que conforta e fideliza os cidadãos-clientes conferindo-lhes espaço e tempo para uma consciente participação. Cremos que é fundamental sentir que existem organizações, como os museus, que investem nas pessoas, na comunicação interpessoal, valorizando os resultados, independentemente do tempo despendido para os alcançar. É preciso tempo (e tempo de Qualidade) para fazer participar as pessoas/parceiros nos processos de construção e auto-avaliação. São processos lentos de aprendizagem. Só assim se opera a melhoria contínua e a consequente mudança. Não pode haver mudança se não se avalia, se não se dá espaço a uma participação qualitativamente diferenciada.

### **As “Tardes Interculturais“**

**O museu como espaço de auto-representação de culturas**

**O museu como placa giratória de pessoas e ancoradouro de ideias**

As Tardes Interculturais, no Museu do trabalho, têm-nos revelado a importância de dar palco às diferentes expressões identitárias e às problemáticas contemporâneas que afectam as pessoas e os grupos (nomeadamente imigrantes) gerando fenómenos de incomunicabilidade e exclusão. Os processos, fundados na participação, visando a auto-representação das culturas (mediadas pelos seus líderes e agentes locais) ajudam a consolidar a noção de que o museu é uma construção viva e mutável. A ideia de que o Museu é uma ferramenta social versátil e



usável por diferentes culturas. Ajuda a consolidar a ideia do museu polifónico, que aceita diferentes narrativas a diferentes vozes, evitando os ruídos, estridência e cacofonia, ditados por modelos rígidos.

Mensalmente, no último Sábado de cada mês, o museu acolhe as Tardes Interculturais, abrindo-se à livre participação dos diversos grupos geracionais, socio-profissionais, assim como às diferentes etnias, nacionalidades e temáticas transversais por estes sugeridas e priorizadas. São encontros informais feitos “por medida” e talhados em cima do pano, à maneira do velho alfaiate. O desenho destes encontros mensais ajusta-se às características identitárias, modos de vida e formas de expressão de cada um destes grupos com expressão local. Eles são as várias formas de ser setubalense. O seu viver e conviver resulta de construções, adaptações, hibridações, recentes ou ancestrais e reflecte, nos mínimos pormenores, os vários olhares sobre a cidade, o território, a paisagem, os recursos, as pessoas, os patrimónios materiais e imateriais. Só um trabalho no terreno, com os vários líderes ou pessoas –recurso (como as define Hugues de Varine), assente na observação directa e na participação de todos os intervenientes, permite contornar a tentação de resumir ao exótico e aos epifenómenos as culturas e patrimónios que desconhecemos. Tentamos a todo o custo evitar o triste espectáculo da folclorização da cultura. Trabalhamos persistentemente, há vários anos, com as pessoas de diferentes gerações, origens, condições e profissões, os aspectos comuns da vida e dos quotidianos no sentido de entender e captar as mais subtis transformações, as adaptabilidades funcionais, morais, estéticas, artísticas e exaltar a espantosa capacidade de gerar mudanças e inovação nas mais pequenas coisas. É disso exemplo a culinária, expressão máxima da fusão das culturas. O mercado local é, por isso talvez, um exemplo vivo de património por todos referenciado. Uma plataforma

para todas as culturas ao longo de várias gerações. O mercado pode ser um bom exemplo para pensarmos o museu, como organização de reconhecida Qualidade que funciona para vários públicos e que está na rota de todos os setubalenses. O mercado do Livramento, assim designado, tem mais de um século e mantém-se actual e actuante. Trata-se de um equipamento tradicional de reconhecida Qualidade, que se vai adaptando e inovando ao ritmo das necessidades e expectativas dos cidadãos-clientes, aceitando no seu interior vários formatos, oferecendo vários produtos sem contudo perder a identidade.

As Tardes Interculturais, são de entrada livre e integram sempre uma componente gastronómica, que reflecta a especificidade dos sabores de cada uso e cultura, confeccionado pelos próprios em parceria com o museu e a colaboração de comerciantes locais. cremos que o acto de comer à mesa e aceitar provar é um momento único de aproximação. O detalhe dos procedimentos para a confecção dos alimentos, a receita daí resultante, distribuída a todos os comensais e a oportunidade de avaliar conjuntamente os resultados, provando e comparando, constitui a metáfora perfeita dos processos de hibridação cultural e a sua celebração numa linguagem prazerosa e universal que dispensa tradução. O mesmo se passa com a música, dança e outras expressões artísticas convocadas mensalmente para as Tardes Interculturais no Museu do Trabalho Michel Giacometti. O extenso rol de programas e títulos das Tardes Interculturais, constituído por cerca de meia centena de temas e problemas, espelha Setúbal na actualidade e revela a fisionomia do seu maior recurso patrimonial – as pessoas e as suas competências. As aprendizagens de natureza comunicacional e social geradas são a sua mais-valia e o principal input do sistema de inovação e Qualidade. As aprendizagens são transversais e vão para além dos ganhos cogniti-

vos. Eilean Hooper-Greenhill in “Studying Visitors” (2006) diz o seguinte:

“A necessidade de prestar contas e o ênfase em políticas sociais baseadas em evidências, estimularam novas abordagens à medição da aprendizagem, que compreendem o carácter cultural da utilização do museu e utilizam explicações socio-culturais da aprendizagem. Explicações que insistem que a aprendizagem em museus vai além dos ganhos cognitivos, que não é apenas estimulada através das colecções dos museus e que, nem sempre, é intencional ou tem um propósito definido.”

As evidências dessas aprendizagens reflectem-se na forma como as pessoas se apropriam do espaço museológico e usam as suas ferramentas de divulgação e comunicação cultural. Para que tal aconteça, esforçamo-nos por dar a conhecer, às pessoas que conosco desenham estes eventos, as regras e a especificidade do saber fazer museológico, no sentido de favorecer a autonomia no espaço museológico e o compromisso com a missão do museu. São muitas vezes as próprias pessoas que montam as pequenas exposições temporárias temáticas associadas às Tardes Interculturais e que guiam os visitantes da comunidade no espaço museológico. Só fazendo se aprende. Só experimentando se vão descobrindo novos usos para o museu. Só abrindo as portas à diversidade o museu se vai remodelando, reformatando e inovando sem perder a identidade que lhe confere Qualidade, que o diferencia, que o torna tão precioso como o Mercado do Livramento, inquestionável referência patrimonial da cidade Setúbal.

### **O Museu Intercultural, verdade ou utopia ?**

No limite, se o museu intercultural realmente existisse, seria tão utópico e inspirador como o seu conceito gerador. Se-

ria uma espécie de templo, um imenso *Locus* de conhecimento, onde cada pessoa, com as ferramentas da sua cultura, as habilidades do seu ser e a força das suas crenças, animasse, com os seus, à sua maneira, no seu tempo, ciclos de debate, fóruns abertos a audiências globais, em “altares” híbridos de livre criação cultural, sempre inacabados, inquietantes que se renovariam a cada novo olhar, em cada novo fórum.

Este Museu /Templo inominável, multiforme, experimental, filosófico, onde apenas a mudança é permanente, aparenta fragilidade, é volátil, causa estranheza, mas revela, como nenhum outro, a fluidez do vivido, o ineditismo da experiência individual e o valor inigualável do que é projectado a partir de cada um, numa rede infinita de paradoxos, memórias e esquecimentos. Este Museu /Templo, feito de pessoas, assumiria as múltiplas formas dos medos e desejos dos seus actores, em espaços imaginários de representação. Seria como que um terreiro ficcional, onde se contemplam admiráveis metáforas, criadas e recriadas a partir dos universos individuais.

Este Museu /Templo da Interculturalidade, (com)vivencial, seria (imaginemos) um observatório privilegiado da singularidade que informa a diversidade. Um espaço cerimonioso de escuta. Um itinerário crítico de (auto) descoberta. Uma viagem ao âmago das identidades conflitantes geradas pelas diferenciações, desigualdades, etnias, gerações, géneros, sexos e classes. Comunicar, ou melhor, comunicar-se entre culturas exercita a (des)codificação das formas singulares de (com)viver e de (re)contar a diversidade experienciada. A comunicação intercultural, desafia, produz conhecimento; opera rupturas epistemológicas, expressas em metalinguagens, que evidenciam histórias significativas de vidas significantes que são, afinal, a essência do Museu /Templo da interculturalidade e o seu maior acervo

### **As famílias, percursos e valores – reserva de memórias / património imaterial da comunidade**

#### **As genealogias e parentesco como detonadores da memória e ferramenta da Museologia Social**

Em 2007, o Museu do Trabalho Michel, por altura do XII Atelier Internacional do MINOM, inaugurou no espaço museológico, uma exposição designada “Varinos, nós? – Como musealizar um sentimento”, a partir de um estudo aprofundado dos percursos de vida e reconstituição das árvores genealógicas e das relações de parentesco, de cinco famílias tradicionais de pescadores e de operárias conserveiras de Setúbal. Este estudo foi realizado em parceria com o departamento de Antropologia da Universidade Nova de Lisboa, com a participação de dois estudantes finalistas de Antropologia, em regime de estágio académico no museu.

Os varinos de Setúbal são migrantes da Murtosa, litoral Norte português, que chegaram a Setúbal em finais do séc. XIX, início do séc. XX, em demanda de melhores condições de vida, numa cidade marítima que nessa época se encontrava em pleno desenvolvimento industrial conserveiro. Sedearam-se no Bairro da Fontainhas e posteriormente expandiram-se ao Bairro Santos Nicolau, tornando-se uma das duas principais comunidades marítimas em Setúbal. A outra, em tempos sua rival, era constituída por migrantes algarvios, litoral Sul português, que habitavam maioritariamente o Bairro Tróino.

O projecto baseou-se no estudo das famílias de varinos migrantes ou descendentes de migrantes, tendo como principal objectivo aceder às suas memórias e aos processos de consolidação das suas identidades, com recurso ao parentesco, ferramenta clássica da Antropologia com renovada aplicação na Museologia Social.

Perguntas como, qual a constituição das famílias migrantes?; que redes sociais suportaram essas migrações?; como se estruturava o quotidiano? como se estruturava a divisão do trabalho na comunidade?; que valores educacionais e religiosos estavam na base da comunidade?; e fundamentalmente como se estruturavam as identidades dos migrantes e dos seus descendentes?, forneceram o ponto de partida ao estudo.

### **Varinos, nós ?**

#### **Como musealizar um sentimento ?**

#### **A exposição - objectos, signos, significações e (re)significações. Etapas, ferramentas e metodologias.**

Mas então, que objectos são esses que nos propomos apresentar nesta exposição ? Que gestos ou, mais precisamente, que gestualidades, os tornam significativos ? Que subtilidades lhes conferem emoção ? Como musealizar um sentimento ... eis a questão.

O desafio era gerar novos conhecimentos e suscitar inquietação relativamente a uma categoria identitária – os *varinos*, em Setúbal, aparentemente cristalizada num beco histórico. Ora, tendo como lastro o aturado trabalho de campo realizado por Marta Ferreira e Ricardo Lousa, finalistas de Antropologia da Universidade Nova de Lisboa, em estágio académico no Museu do Trabalho Michel Giacometti, procurámos transpor para uma linguagem museográfica, um dos aspectos mais marcantes deste estudo. A identificação de “*um sentimento varino*”, algo difuso, de difícil definição, desgastado pelo tempo, de que nos falam algumas pessoas, de várias gerações, ligados a famílias de origem murtoseira que migraram para Setúbal desde meados do século XIX, em demanda de trabalho nas pescas e nas conservas de peixe.

A identificação desta identidade, tantas vezes patenteada como um pitoresco “bilhete-postal”, carece de redefinição. Carece de perguntas para as quais raramente encontramos respostas nas palavras ditas. Hoje, quando perguntamos aos nossos informantes, o que é e como se distingue um *varino*, reportam-se a coordenadas de espaço/tempo – alguém que habita algures entre as Fontainhas e o Bairro Santos Nicolau, que tem ascendentes na Murtosa e que vivia de certa maneira, segundo certos princípios hoje, muito difíceis de identificar e quase impossíveis de materializar expograficamente.

A questão está em que os tempos mudaram e a ideia idealizada do pescador “bilhete postal” de camisa de xadrez e boné também se alterou. Assim sendo, urge questionar que auto-representação têm os mais jovens desta suposta identidade *varina*, que imagem têm os setubalenses, em geral, do tão aclamado pescador de Setúbal.

Pergunta-se mesmo à laia de provocação – constituiria motivo de interesse etnográfico, pretexto fotográfico, bandeira turística ou tema patrimonial, um jovem **pescador que de manhã navega no rio e à tarde na Internet**? Alguém aparentemente indistinto, que usa calças “Lois”, polos “Lacoste” e óculos “Ray Ban” cabe no nosso imaginário de pescador? Em que cartografia da memória se inscreve este homem? Em que mensagem humana o fantasiámos? Que futuro lhe vaticinamos? E ele, como se sentirá neste tempo ambíguo?

Esta personagem, paradigma de muitas outras, não é uma ficção, tem uma existência real na comunidade marítima local, sintetizada na história de vida do elo mais jovem de uma das cinco famílias de *varinos* por nós estudadas.

Por imposição dos tempos, por mimetismo social, em resposta a novas necessidades

e funcionalidades da vida moderna, este pescador de novo tipo, cortou as amarras com os estereótipos, perdeu definitivamente os sinais exteriores de exotismo, ditados pelo vestir, pelo falar e pelo estar. Habita hoje outro espaço na cidade, portanto é dentro de si próprio que temos que ir descobrir o tal “sentimento *varino*” que vem à baila, quando nos fala da infância no Bairro Santos, dos magotes de rapazes que percorriam a pé a cidade, dos tempos passados com o pai na pesca, da ritualização dos costumes, do bater das cartas nas tabernas. É alguém que se sente filho do mundo contemporâneo, membro da comunidade global, mas ciente e seguro de uma origem determinada que o engrandece e ancora a um passado marcante. Faltou-nos do alto dos seus trinta e cinco anos de idade, da enorme vontade de deixar tudo (actualmente é mestre de rebocadores), e seguir as pegadas do pai, investir na velha embarcação da família, uma barca chamada “Alice dos Santos” (nome da avó), vezeira nas Festas da Troia e zarpar, mar dentro, a capturar chocos, lulas, linguados, etc., seguindo a tradição da família, sem abdicar da companhia do moderno pc portátil que o atira para as velozes ondas do mundo, quando as águas do rio estão mais paradas e o peixe teima em não aparecer.

Assim, voltando à questão como musealizar um sentimento, neste caso “*um sentimento varino*”, optámos por pedir a cada família que escolhesse um objecto significativo da herança *varina*, com o intuito de apresentar cinco objectos com “estória”, de significante memória. Surgiu um problema – homens e mulheres não convergem nessa escolha. Então mudámos as regras e combinámos expor dois objectos por cada família, um escolhido pelos homens e outro pelas mulheres. Também cada família retirou do álbum as fotografias mais significativas para expormos no museu. Tudo será legendado com a participação dos nossos interlocutores e na sua forma de contar. Mas alguns, sobretudo os mais

velhos, não sabem ler ... assim filmámos, para acesso visual, o que nos disseram sobre os respectivos objectos, as significações e gestualidades associadas. Então, foi muito interessante descobrirmos o que, nem sempre, as palavras explicam. A exemplificação gestual do uso de um simples xaile preto de merino, com franjas de seda, guardado há cerca de noventa anos, no seio de uma das mais antigas famílias, mostra-nos que este assume distintas formas de se fazer ao corpo, consoante a ocasião e a disposição. Uma linguagem simbólica subtil, provavelmente um traço da identidade varina (a confirmar em estudos comparados), reconhecido entre as mulheres da comunidade, passado de geração em geração, num *vendo/fazendo* quase mudo, que se vai entranhando. Uma memória singular, sedimentada nos gestos : - “o xaile para o dia-a-dia”, caído pelo corpo sem artifícios ; “o xaile para festa”, alegre, descaído sobre os ombros ; “o xaile para a missa” e o “*xaile para sentimento*” que, em sinal de respeito ou de luto, tapa a cabeça e aconchega a dor.

Os objectos nesta exposição apresentam-se como que fragmentos de um “**relicário**” de família, mote para desfiar “estórias”, âncoras de memórias, contornos de um “sentimento varino” que talvez um dia venhamos a compreender. Por essa mesma razão começámos este texto com um ponto de interrogação - Varinos, nós ? Pois assim se interrogam os mais jovens, surpreendidos com a persistência deste epíteto, tão longe vai o tempo da *varinagem* ; usámos as reticências ... em sinal de continuação.

### **O Museu, espaço cerimonioso de escuta, contra indiferença.**

Gilles Lipovetsky, em “A Era do Vazio” (1983), um ensaio sobre o individualismo contemporâneo, refere que :

*“A sociedade pós-moderna é a sociedade em que reina a indiferença de massa, em que domina o sentimento de saciedade e de estagnação, em que a autonomia privada é óbvia, em que o novo é acolhido do mesmo modo que o antigo, em que a inovação se banalizou, em que o futuro deixou de ser assimilado a um progresso inelutável.*

*(...) A cultura pós-moderna é descentrada e heteróclita, materialista e psi, porno e discreta, inovadora e rétro, consumista e ecologista, sofisticada e espontânea, espectacular e criativa; e o futuro não terá, sem dúvida, que decidir em favor de uma destas tendências, mas, pelo contrário, desenvolverá as lógicas duais, a co-presença flexível das antinomias “*

O Museu que se cala para escutar, que observa criteriosamente, que diversifica os emissores e implica as pessoas na disseminação dos patrimónios e memórias, presta, quanto a nós, um importante serviço à comunicação polifónica e à livre expressão do pensamento e das identidades.

No mundo global e ruidoso em que estamos mergulhados, **as pessoas precisam do silêncio, anseiam ser ouvidas. O museu pode recuperar esse importantíssimo papel na sociedade, pode ser um espaço cerimonioso de escuta**, um lugar fiável e inspirador, um parceiro competente e activo na mudança.

A disponibilidade para ouvir é, quanto a nós, uma das formas mais activas de suscitar a participação e de favorecer as expressões identitárias dos diferentes grupos na comunidade. A participação manifesta-se muitas vezes pelo silêncio, por isso é necessário estar atento, observar, deixar fluir. Criar oportunidade para o debate, retomar o lugar perdi-

do da *Ágora* social (2) e reconhecer, sem preconceitos, a dimensão política (na perspectiva de Hanna Arendt) do museu e sua especificidade em gerar *empowerment*, através das operações museais participadas, dos trabalhos da memória, dos projectos integrados e do reforço das identidades.

## BIBLIOGRAFIA SOBRE MUSEOLOGIA

**BRUNO**, Cristina (1991) *Cadernos de Sociomuseologia* (textos), Centro de Estudos de Sociomuseologia, ISMAG/ULHT, Lisboa

**CHAGAS**, Mário de souza. (2000) *Memória e poder: Dois movimentos*, In. *Cadernos de Sociomuseologia* nº19, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2000.

**CAMERON**, Duncan, *Le Musée Temple ou Forum?*, Vagues, Une Anthologie de la Nouvelle Muséologie, Paris, Ed., WW/MNES, 1992, vol.1

**DAVALLON**, Jean, *Nouvelle Muséologie vs Muséologie?* (1995) in *ICOFOM Series Studies*, 25, ICOM- ICOFOM, 1995.

**DEBATS DE MUSEOLOGIA**; Girona, Olot i Arbúcies, 1996-1997., ISBN 84-95138-18-21. Universitat de Girona, Museu Comarcal de la Garrotxa, Museu Etnològic del Montseny

**DUARTE**, Ana. (1994), *Educação Patrimonial – Guia para professores, educadores e monitores de museus e tempos livres*, Texto Editora, Lisboa.

**FARIA**, Margarida Lima de. (2000), *Educação – Museus – Educação: Projecto Museus Educação*, Instituto de Educação Educacional, MuseuNet

**FERNÁNDEZ**, Luis Alonso. (1999) *Introducción a la nueva museología*, col.

“Materiales, Arte y Música nº 19, Alianza Editorial, Madrid, 1999.

**FERNÁNDEZ**, Luis Alonso, *Historia y evolución del museo*, in, *Museologia, Introducción a la teoría y práctica del museo*, Madrid, Istmo, 1993

**FERNÁNDEZ**, Luis Alonso, *Museologia y Museografía*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999

**FREIRE**, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 26ª edição, col. “O mundo hoje” nº21, Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1987.

**Mesa Redonda de Santiago do Chile-1972**, ( trad. De Marcelo Araújo e Cristina Bruno), in *A Memória do Pensamento Museológico Contemporâneo*, Comité Brasileiro do ICOM, 1995.

**Declaração de Québec – 1984**, in Moutinho, Mário, *Museus e Sociedade*, Museu Etnológico de Monte Redondo, 1989.

**MAURE**, Marc, *Identité, écologie, participation, nouveaux musées, nouvelle muséologie*, in *AAVV, Vagues – Une Anthologie de la nouvelle muséologie*, Éd., WW/MNES, 1994, vol.2.

**MENESES**, Ulpiano Bezerra de. (1992) *O discurso museológico: Um desafio para os museus. A exposição museológica: Reflexão sobre pontos críticos na prática contemporânea*, In: *Ciências em museus*, EDUSP- Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo. 1992.

**MOUTINHO**, Mário. (1999) *Novos rumos da museologia e o seu ensino na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias* nº 1e2, Edições Lusófona, Lisboa, 1999.

**MOUTINHO**, Mário. (1993) *Sobre o conceito de Museologia Social*, *Cadernos de Museologia* I, ULHT, Lisboa

**SANTOS**, Maria Célia T.M.. (2000) *Reflexões museológicas: Caminhos para a vida*. Cadernos de Sociomuseologia nº18, Universidade Lusófona de humanidades E Tecnologias, 2000, Lisboa.

**SANTOS**, Maria Célia T.M. (1996) *Processo Museológico e Educação, construindo um museu didáctico – comunitário*, ULHT, Lisboa

**ICOM**, *Código de deontologia profissional*, Lisboa, Comissão Nacional Portuguesa do ICOM, 1995

**ICOM**- International Council for Museums – www.Icom.org.

**TELMO**, Isabel Cotinelli. (1991) *O Património ea Escola do Passado edo Futuro*, Texto Editora, Lisboa

**RIVIÈRE**, Georges – Henri (1989) *La muséologie selon G.H.R., cours de muséologie, Textes et Temoignes*, Editions Dunod/Bordas , Paris

**RÚSSIO**, Waldisa (s.d.) *Museologia e Museu, Textos de Museologia*, ULHT, Lisboa

“**VAGUES- Une anthologie de la nouvelle muséologie**” (colectânea), coord. Marie Odile de Bary, Françoise Wasserman, colecção Museologia, vol.2, éditions W: presse universitaires, Lyon, 1994

**VARINE**, Hugues de (1987) *Politiques muséales et stratégies de développement local et national , De l'exhibitionisme à la communication sociale*, 1º Atelier Internacional da Nova Museologia, MINOM, Aragão, ULHT, Textos de Museologia, Lisboa

**VARINES**, Hugues de, “Le musée peut tuer ou ... faire vivre” (1979), in, Vagues, Une anthologie de la nouvelle museologie, vol. II, MNES, Editions W, Svigny – le temple, 1994, in Textos de Museologia, ULHT, Lisboa.

### 3.BIBLIOGRAFIA BÁSICA SOBRE QUALIDADE E GESTÃO

**GOMES**, Duarte (2002), *Cultura organizacional, Comunicação e identidade*, Quarteto Editora, Coimbra

**CHIAVENATO**, Idalberto (1985), *Teoria Geral da Administração*, Vol.2, Ed. Mkron Books, S. Paulo.

**BERTRAND**, Ives, **GUILLEMET**, Patrick (1988) *Organizações: Uma abordagem sistémica*, Instituto Piaget, Lisboa.

**LORD**, Barry, **LORD**, Gail Dexter (1997), *Manual de gestión de museos*, Editorial S.A. , Barcelona.

**PIRES**, A . Ramos. *Qualidade – Sistemas de gestão da qualidade*, Lisboa, Silabo, 2000

### 4.BIBLIOGRAFIA SOBRE PÚBLICOS/MUSEUS

**ALMEIDA**, Adriana Mortara. (1995) **A relação do público com o Museu do Instituto Butantan: Análise da exposição ‘Na Natureza não existem Vilões’**, Dissertação de mestrado, Escola de Comunicações e Artes/ USP.

**ALMEIDA**, Adriana Mortara. (1997b) **Público de museu**. Verbete In Teixeira Coelho, *Dicionário Crítico de Política Cultural* , São Paulo, Iluminuras/FAPESP, pp.325-328.

**BOURDIEU**, & Darbel. (1985) **L’amour de l’art les musées d’art européens et leur public**, Les éditions de Minuit, Paris.

**ALMEIDA**, Adriana Mortara. (2000) **Visitor Studies in Brazil: a long way to go**. *Visitor Studies Today!* A publication of the Visitor Studies Association, Spring, vol.III, issue 1, p.20-21

- ALLAIRE, André. (1995). **Bilan de cinq années d'enquêtes statistiques auprès des visiteurs du Musée de la civilisation.** Symposium Franco-Canadien sur l'Évaluation Des Musées. Document No. 21, Service de la recherche et de l'évaluation, Musée de la civilisation., Québec, March, 1995.
- Alt, M.B. (1980) "Four Years of Visitor Surveys at the British Museum (Natural History) 1976-79" **Museums Journal**, pp. 10-19.
- ABBEY, D.S. and Cameron D.F. (1959). **The Museum Visitor: I-Survey design-1959** by Toronto, Canada : Royal Ontario Museum.
- ABBEY, D. S. and Cameron, D.F. (1961). **The Museum Visitor: III-Supplementary Studies-1961** Toronto, Canada : Royal Ontario Museum.
- BORUN, Minda, Chambers, Margaret & Cleghorn, Ann. (1996) Families Are Learning in Science Museums. **Curator**.
- BORUN, Minda, Flexer, B.K., Casey, A. & Baum, L.R. (1983) **Planets and Pulleys: Studies of class visits to science museums**, Franklin Institute, Philadelphia.
- CAMERON, D.F. and Abbey, D.S. (1960). **The Museum Visitor: II-Survey Results-1960** Toronto, Canada : Royal Ontario Museum
- CAMERON, Duncan F. (1967). "How Do We Know What Our Visitors Think?" **Museum News**, pp. 31-33.
- CAMERON, Duncan F. and Abbey, D.S. (1961). "Museum Audience Research." **Museum News**, pp. 34-38.
- CRANE, V.; Nicholson, H.; Chen, M. & Bitgood, S. (1994) **Informal Science Learning. What the Research Says About Television, Science Museums, and Community-Based Projects.** Dedham, MA: Research Communications Ltd.
- CASALEIRO, Pedro J. E. (1995) **Museum visitors and media science: The case of the Natural History Museum in Lisbon, Portugal.** *Museological Review* (Leicester), 33-45.
- CASALEIRO, Pedro J. E. (1996) **Museum visitors and media science in Portugal.** In: S.C. Bitgood (ed.) *Visitor Studies: Theory, Research and Practice*. Selected papers from the 1994 Visitor Studies Conference, Raleigh, North Carolina, Visitor Studies Association, 62-73.
- CASALEIRO, Pedro J. E. (1997) **Origins, public perceptions and future directions of the National Museum of Natural History in Portugal.** University of Leicester, Tese de doutoramento não publicada.
- Cave, J. (1989). "Audience Research to Design and Plan a Children's Museum. We Kids Need a Place to Find Out About Things." **Visitor Behavior**, pp. 5-6.
- Cheney, T. (1992) "The Visitor Rainbow" **Visitor Studies: Theory, Research, and Practice** 4.
- Dennert, Dorothee. (2001) **Open for New learning. Museums facing economic and social changes.** Keynote speech, CECA Conference, Barcelona, 10 p., versão electrónica.
- Falk, J. and Dierking, L. (1992). **The Museum Experience.** Washington:Whalesback Books.
- Faria, Margarida L. (2000) **A avaliação da eficácia do discurso museológico: Um estudo sobre os públicos e a experiência global da visita.** Instituto de Investigação Científica Tropical, Lisboa (dissertação submetida para promoção a pesquisador assistente).



- Gohn, M.G. (1999) **Educação Não Formal e Cultura Política**. Volume 71. Cortez Editora.
- Hood, M.G. (1983). "Staying Away, Why People Choose Not to Visit Museums." **Museum News**, pp. 50-57.
- Hood, M.G. (1986). "Getting Started in Audience Research." **Museums News**, pp. 24-31.
- Hood, M.G. (1990). "Identifying and Serving New Museum Audiences." **ASTC Newsletter** May/June, pp. 7-8.
- Hood, M.G. (1993). "After 70 years of Audience Research, What have we Learned? Who Comes to Museums, Who Does Not, and Why?" **Visitor Studies: Theory, Research, and Practice**, pp. 16-27.
- Hood, M.G. (1988). "Arboretum visitor profiles as defined by the Four Seasons." in **Proceedings of the First Annual Visitor Studies Conference**. Jacksonville : Centre for Social Design. pp. 84-100.
- Hood, M.G. (1993). "Comfort and Caring, two essential environmental factors." **Environment and Behavior**, pp.710-724.
- Hooper-Greenhill, J.,E. "Museums and the shaping of knowledge", Routledge, 1995
- Kelly, R.F (1987). "Museums as Status Symbols II: Attaining a State of Having Been," in **Advances in Non**
- Landry, Johanne (1995). "The Biodome and its Audiences...Or Audiences and Their Biodome?" in **Museums: Where Knowledge is Shared** Société des musées québécois and Musée de la civilisation, ed. Coté, Michel et Viel, Annette.
- Le Marec, Joëlle. (1993) L'interactivité, rencontre entre visiteurs et concepteurs. **Publics & Musées**, Lyon,91-109.
- Légaré, B. sous la supervision de Beaulac, M., Colbert, F., and Duhaime, C.(1991). **Le marketing en milieu muséal: une bibliographie analytique et sélective**. Montréal: École des Hautes Études Commerciales
- Linton, Jon et al. (1992) A survey of visitors at an Art Gallery, Cultural History Museum, Science Center, and Zoo. In **ILVS Review**,239-259.
- Loomis, Ross J. (1987) **Museum visitor evaluation: new tool for management**. Nashville, Tennessee, American Association for State & Local History.
- Loomis, R.J. (1987). **Museum Visitor Evaluation: New Tool for Management**. Nashville: American Association for State and Local History
- Loomis, R.J. (1987). **Museum Visitor Evaluation: new tool for management**. Chapter 4, "The Identity of Museums: Evaluation, Marketing, and Audience Development." Nashville: American Association for State and Local History, pp. 117-156.
- Loomis, R.J. (1988). "The Countenance of Visitor Studies in the 1980's." in S. Bitgood,
- J. Roper, & A. Benefield (Eds.) **Visitor Studies - 1988: Theory research, and practice. Proceedings of the First Annual Visitor Studies Conference**. Jacksonville, AL : Center for Social Design, pp. 12-24.
- Loomis, R.J. (1987). **Museum Visitor Evaluation: new tool for management**. Chapter 1, "Understanding Museum Visitors: Evaluation and Management." Nashville : American Association for State and Local History.

- Lewis, B.N. and Alt, M.B. (1988). "Evaluation: its nature, limitations and dangers." Chapter 15 in **The Design of Educational Exhibits**. (2nd ed.) R.S. Miles et al. London: Allen & Unwin.
- McDonald, Sharon. (1993) Un nouveau 'corps de visiteurs': musées et changements culturels. **Publics & Musées**, 12-27.
- McManus, P. (1994). "Families in Museums", chapter 6 in **Towards the Museum of the Future: New European Perspectives**. London : Routledge
- Miles, R.S. (1986). "Museum Audiences." **The International Journal of Museum Management and Curatorship**, pp. 73-80.
- Moore, Kevin. "**Museum Management**"-colectânea, Kevin Moore Ed., impresso por Routledge, London e New York, 1994.
- Moreira, Fernando João M. (2001) *Uma reflexão sobre o conceito de público nos museus locais*, Lisboa, 11p., não publicado.
- Munley, Mary E. (1986) Asking the right questions: evaluation and the museum mission. **Museum News**, 18-23.
- Nedzela, M. and Lane, D. (1990). "Modeling Museum Attendance." **Curator**, pp.180-194.
- Observatório de Atividades Culturais (2000) **Inquérito aos Museus de Portugal**. Ministério da Cultura / Instituto Português de Museus.
- Ogden, Jackie; Lehnhardt, Kathy; Mellen, Jill; Miller, Lance; Dierking, Lynn & Adelman, Leslie. (2001) Studying Visitors' Perceptions and Understanding of Conservation at Disney's Animal Kingdom. **Visitor Studies Association 2001 Conference Abstracts**, Orlando, p.17.
- Robbins, J. and Robbins, S. (1980). "Museum Marketing: Identification of High, Moderate, and Low Attendee Segments." **Journal of the Academy of Marketing Science**, pp. 66-76.
- Rubenstein, R. (1993). Professional Issues in Museum Evaluation In S. Bicknell and G. Farmello (Eds.), **Museum visitor studies in the 90s**. London : Science Museum, pp. 153-156.
- Rubenstein, R. (1988). "The Use of Focus Groups in Audience Research." In S. Bitgood, J. Roper, & A. Benefield (Eds.) **Visitor studies - 1988: Theory, research, and practice. Proceedings of the First Annual Visitor Studies Conference**. Jacksonville, AL : Center for Social Design, pp.180-188.
- Rubenstein, R. (1989). "Bridging the Applicability Gap between Research and Planning." In S. Bitgood, A. Benefield, & D. Patterson (Eds.) **Proceedings of the 1989 Visitor Studies Conference**. Jacksonville, AL : Center for Social Design, pp. 46-55.
- Rubenstein, R. (1990). "Focus on Focus Groups." **ASTC Newsletter** July/August, pp. 7-8.
- Rubenstein, R., Munro, L. and Black, K. (1993). "Strategies for Audience Development." **Visitor Studies: Theory, Research, and Practice** 5, pp.143-152.
- Rússio Guarnieri, Waldisa. (1981) **L'interdisciplinarité en Muséologie**. *MuWop*, 58-9.
- Samson, D. and Schiele, B. (1989). "L'évaluation: perspectives historiques 1900-1970." in B. Schiele (Ed.) **Faire voir, Faire savoir la muséologie scientifique au présent**. Québec : Musée de la civilisation, pp. 107-127.
- Schaer, Roland. (1993) **L'invention des musées**. Gallimard / Réunion des musées nationaux, Paris.

Teixeira Coelho. (1997) **Dicionário Crítico de Política Cultural**, São Paulo, Iluminuras/FAPESP

Verón, E. & Levasseur, M. (1989) **Ethnographie de l'exposition: l'espace, le corps et le sens**. Paris, Centre Georges Pompidou.

Wolf, Mauro. (1987) **Teorias da Comunicação**, Lisboa, Presença

Wolf, R.L. (1980). "A Naturalistic View of Evaluation." **Museum News**, pp. 39-45.

#### REVISTAS:

Bitgood, S., ed. **Visitor Behavior: A Publication for Exhibition-Type Facilities**. Jacksonville: Center for Social Design.

Bitgood, S., et al, ed. **Visitor Studies: Theory, research, and practice. Proceedings of the Annual Visitor Studies Conference** Jacksonville:Center for Social Design.

Screven, C.G, and Shettel, H.H., editors. **ILVS Review: A Journal of Visitor Behavior**. Milwaukee: ILVS.

#### Notas

<sup>1</sup> O Museu do Trabalho Michel Giacometti é um museu temático, criado em 1987, sob tutela do município de Setúbal. Inicialmente designado por Museu do Trabalho, veio a assumir o nome de Michel Giacometti, após a morte do etnomusicólogo corso, que dedicou grande parte da sua vida ao estudo da cultura portuguesa e que coordenou, após a revolução de Abril de 1974, a recolha da colecção Etnográfica que esteve na génese do museu. O museu está hoje instalado numa antiga fábrica de conservas de peixe, símbolo da indústria que marcou a história e memória da cidade. O Programa museológico é da autoria de Ana Duarte, Fernando António Baptista Pereira e Isabel Victor e o projecto de arquitectura da autoria de Sérgio Dias.

<sup>2</sup> DE L'ÉCOMUSEE AU MUSÉE-FORUM-ÁGORA SOCIAL. Touché, comme bien d'autres, par les enseignements de G.H. Rivière, par la muséographie de Per Uno Agren, par des échanges fréquents avec Hugues De Varine, je suis entraîné dans le mouvement associatif, depuis les événements d'Avril 74, au Portugal. Parallèlement, je m'associe aux rencontres organisées par le Creusot-Montceau-les Mines, devenu un certain temps un pôle de convergence de muséologues à la recherche de "quelque chose d'autre": Tous contaminés par la vague écomuséale qui déferle en France, dans les années 70, la muséologie communautaire active au Mexique, le terrain est mûr, au début des années 80, pour une action décisive de la part de muséologues et de non muséologues contestant le système. Ce furent, coup sur coup, la création de l'Ecomusée de la Haute-Beauce – Musée territoire, légitimisé par un article de Hugues de Varine sur "L'Ecomusée" (Canada, 1978), des signes de mécontentement sporadiques au sein de Conférences générales de l'Icom (Mexico, Londres), la convergence spontanée de "nouveaux muséologues" au Québec (1984), puis au Portugal, en 1985, pour la fondation du mouvement. La référence à la Déclaration de Santiago du Chili (1972) devient le prétexte de légitimisation auprès de la communauté muséale internationale des partisans du changement qui, étonnamment, recevra l'aval de l'Exécutif de l'ICOM sous forme d'une organisation affiliée: On découvre l'ampleur historique et territoriale des principes qui régiront ce mouvement à travers la révélation des expériences des deux continents Américains., un fil d'Ariane qui n'a rien de linéaire, dont les tenants et aboutissants s'entrecroisent, s'entremêlent, pour place à une philosophie de la "gestion de la complexité des représentations sociales". Reprenant la suggestion de John Kinard sur la création du forum catarsys, les tendances plus récentes de grandes institutions muséales à se transformer en agoras (place d'idées, place marchande confondues), nous assistons au passage progressif du concept de l'écomusée, réactualisé, à travers ses différentes générations, au concept intégratif de Musée-Forum-Agora social, faisant la part égale à l'exposition et au débat citoyen. Cette transmutation, déjà sensible à Santa Cruz de Rio, apparaîtra avec évidence à Setúbal lors du 12e Atelier international du MINOM. Pierre Mayrand, 25 de Abril de 2008, in "Musealogando – blog Museologia Social, <http://www.musealogando.blogspot.com/>



# Museus, Exposições e Identidades:

os desafios do tratamento museológico do patrimônio afro-brasileiro.

■ MARCELO NASCIMENTO BERNARDO DA CUNHA

## INTRODUÇÃO

Minhas experiências nos últimos anos, à frente da Coordenação do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia, e como docente da disciplina Laboratório de Cultura Africana e Afro-brasileira, no curso de graduação em Museologia desta mesma Universidade, entre outras experiências, evidenciaram a necessidade de reflexão sobre formas de patrimonialização e processos expositivos de elementos relativos às culturas africanas e afro-brasileiras, no Brasil, pois é perceptível, no sistema de representações, incluindo os museus, a propagação de discursos e imagens sobre a presença de heranças negras na formação da chamada “cultura nacional” marcados por repetição de lugares comuns, conceitos e preconceitos, reduzindo e desqualificando a importância da presença de matrizes africanas na construção das nossas formas de vida, trabalho, sensibilidades, etc.

Minhas experiências nos últimos anos, à frente da Coordenação do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia, e como docente da disciplina Laboratório de Cultura Africana e Afro-brasileira, no curso de graduação em Museologia desta mesma Universidade, entre outras experiências, evidenciaram a necessidade de reflexão sobre formas de patrimonialização e processos expositivos de elementos relativos às culturas africanas e afro-brasileiras, no Brasil, pois é perceptível, no sistema de representações, incluindo os museus, a propagação de discursos e imagens sobre a presença de heranças negras na formação da chamada “cultura nacional” marcados por repetição de lugares comuns, conceitos e preconceitos, reduzindo e desqualificando a importância da presença de matrizes africanas na construção das nossas formas de vida, trabalho, sensibilidades, etc.

De forma geral, manifestações culturais de origem ou influência africana são tratadas e apresentadas em recortes turísticos e folclorizadores que camuflam a força e o sentido dessas manifestações na vida brasileira. Podemos entender tal questão quando consideramos que exercícios de preservação e patrimonialização estão relacionados ao modo pelo qual matrizes culturais são historicamente construídas, sistematizadas e selecionadas, percebidas, e às formas pelas quais cada sociedade pretende representar-se e identificar-se. Sendo o Brasil, historicamente ávido por branqueamento e construção de auto-imagens européias, são produzidos discursos marcados por visões eurocêntricas na formulação de uma pretensa cultura nacional, discriminando culturas negras ou culturas de negros.

A questão da representação de grupos culturais ditos tradicionais, em museus ou qualquer outro meio de difusão, tem estado na ordem do dia como resultado do maior acesso e participação de membros de tais

grupos nos movimentos sociais, produzindo pressões que levam ao redimensionamento de propostas e práticas institucionais, buscando garantir a manutenção e justificativa da existência de suas memórias. Mesmo assim, e talvez por isso mesmo, é clara a resistência dos museus no redimensionamento de suas práticas e abordagens, verificando-se defasagem muito grande no que diz respeito a discursos afirmativos que explicitem os valores de grupos historicamente colocados à margem na sociedade e nos seus mecanismos de representação simbólica.

A ação preservacionista como um todo, e as práticas museológicas, em particular, configuram-se como uma apropriação de realidades que implicam na produção de imagens e referências de memórias. Tais operações e jogos operados no tratamento patrimonial, produzem formas e modos de rememoração, ao mesmo tempo em que produzem efeitos e exercícios de esquecimento. Portanto, na dialética das culturas e no processamento histórico das referências e práticas culturais, Museus e Exposições constituem-se como campos abertos para exercícios de trocas simbólicas, jogos de poder e de referências culturais, como campos privilegiados de lutas e negociações nas práticas sociais, em embates entre os diversos grupos sócio culturais constituídos e seus interesses coletivos e específicos.

Expor é revelar, comungar, evidenciar elementos que politicamente precisam ser explicitados, em uma perspectiva relacionada a um momento histórico, uma produção estética, um ideal político. O Museu é elemento de propaganda ideológica através de imagens e objetos, visando fabricar uma imagem ideal<sup>1</sup> da realidade e suas dimensões. Logo, ao analisarmos exposições museológicas e as representações nelas recorrentes, é necessário entender a construção destas representações como um processo histórico, buscando compreender também, a aborda-

gem baseada nas imagens oficialmente construídas, e conseqüentes inclusões e exclusões realizadas.

Os processos de exclusão social ocorridos na formulação da nação brasileira e de sua identidade nacional, utilizando a cultura como ferramenta operacional, fundamentaram-se na idéia de depuração do “cenário”, de limpeza, organização e classificação das suas referências nativas, portuguesas, africanas, com a idealização das narrativas em torno destes contingentes, e mitificação de algumas participações e presenças heróicas das três raças ao longo da nossa história.

Neste processo está implicada a contínua determinação de papéis de destaque e de subordinação, a existência de indivíduos que vencem e outros que são vencidos, grupos que constroem e outros que supostamente impedem o amplo desenvolvimento da nação, decorrendo um discurso maniqueísta e manipulado em torno de histórias nacionais. Na perspectiva oficial de nacionalidade homogênea, a diversidade e a pluralidade podem significar riscos para imagens idealizadas construídas para a Nação, com conseqüente ameaça a poderes e lugares instituídos. A idéia de homogeneidade traz consigo, normalmente, um processo de subordinação, de exercícios de poder de um certo grupo que opera conceitos e práticas oficiais da sociedade em detrimento de outros grupos, subordinados e inferiorizados no quadro das referências culturais e das decisões e definições.

No quadro do que é identificado como cultura nacional temos, pois, de estar atentos para a complexidade de sua constituição/reconstituição, que implicam na diversidade, pluralidade, contradição e mesmo oposição de referências, contextos, indivíduos e seus interesses. No Brasil, país formado por diversidade étnica muito grande, em que cada um dos segmentos consagrados – índio, branco e

negro – traz em seu contexto desdobramentos de grupos culturais, a realidade nacional expõe contextos extremamente plurais de referências culturais, fundindo-se em novos agrupamentos culturais, mas também conservando traços referenciais antigos e longínquos, em ambiente onde a tradição e a inovação dialogam permanentemente, em fusões e rupturas, acréscimos e exclusões. Daí a necessidade de passar da idéia de Identidade Nacional Brasileira monolítica, homogênea, para a idéia de Identidades Brasileiras, de Culturas Brasileiras, resultantes de conflituosos encontros desenvolvidos ao longo de 500 anos. Para esta operação ficam evidentes o papel e a importância dos patrimônios nacionais, que devem ser entendidos como

[...] o lugar onde melhor sobrevive hoje a ideologia dos setores oligárquicos [...] existe como força política na medida em que é teatralizado [...] O mundo é um palco, mas o que deve ser representado já está prescrito. As práticas e os objetos valiosos se encontram catalogados em um repertório fixo. [...] Por isso as noções de coleção e ritual são fundamentais para demonstrar vínculos entre cultura e poder.<sup>2</sup>

Nesta perspectiva, o museu exerce papel de grande importância, como espaço institucional destinado à apresentação ritualizada das culturas, palco para a sua exibição e encenação, em que celebram-se valores eleitos como representativos de nacionalidades e de culturas nacionais constituídas por elites dominantes e seus simpatizantes. Neste processo percebemos que o século XIX foi essencial, quando se desenrolaram ações específicas, com estabelecimento de paradigmas fundamentais na definição, proteção e socialização de traços culturais entendidos como patrimônio da civilização ocidental, estabelecendo-se vários *Espaços de Memória* com o objetivo de marcar e definir os ele-

mentos constituintes de Nações que surgiam e/ou afirmavam-se.

A lógica de exaltação de determinadas práticas e grupos sócio culturais, em detrimento de outros, justificaram inclusive, todo o processo de expansão colonizadora do Ocidente cristão como forma de propiciar processos civilizatórios para grupos considerados inferiores, primitivos e a-históricos, em um projeto justificado por discurso messiânico no qual os conflitos decorrentes do confronto de culturas e as conseqüências devastadoras destas intervenções foram absolvidos pelos alegados benefícios espirituais e intelectuais dele decorrentes. A mão civilizatória e confiscatória justificava-se, por seu caráter benemérito e supostamente desinteressado.

Desde momentos iniciais desta expansão ocidental houve grande interesse pela cultura material de povos e países colonizados, que gerou a criação de museus etnográficos, acarretando prejuízos para grupos de interesse para a etnografia e a ciência da época, com a ação violenta de retirada de elementos de suas culturas materiais, que eram enviados para Institutos de Pesquisa e Museus etnográficos europeus em formação

No caso do Brasil, o surgimento de uma nação livre, no século XIX, implicou a (re)construção de imaginários e referências que a sustentassem e a justificassem, criando-se espaços de produção e sistematização de conhecimentos, com a definição de cenários, atores e enredos para a obra que era inaugurada, sendo importantes os Institutos Geográficos e Históricos, as Escolas de Direito e de Medicina, bem como os Museus, espaços em que o perfil ideal do Brasil e do Homem Brasileiro era estudado, forjado e apresentado ao público.

No projeto de construção da Nação e da Identidade e Cultura Nacional brasileira, ba-

seado em conceitos elitistas de história, povo, língua, cultura e arte, são evidentes as dificuldades de introduzir elementos da cultura material e sensível de povos considerados primitivos, sem história e sem arte, segundo idéias dominantes na época, sendo utilizadas formas de exclusão e/ou folclorização e manipulação de referências culturais de grupos como os afro-descendentes, por exemplo. O problema de construção de imagens de progresso e modernidade e do projeto nacional baseado em paradigmas referentes à civilização européia tornou-se evidente devido à presença de matrizes culturais consideradas inferiores e incivilizáveis.

Tal discurso vigente no Brasil, desde o século XIX, foi projetado para o XX e, mesmo após surgirem idéias questionadoras destas noções racistas, firmaram-se no imaginário social, não somente entre pessoas consideradas despreparadas, mas, inclusive, e talvez principalmente, como parte do pensamento das elites brasileiras, ecoando até hoje, em vários discursos, de forma explícita ou implícita. À cultura branca com raízes européias, considerada superior e civilizada, opunham-se a cultura indígena autóctone e a cultura negra, consideradas inferiores, selvagens e bárbaras. Em tal situação produziam-se discursos que passavam pela confrontação de forças e pela necessidade do estabelecimento de estratégias de controle e regulação que atenuassem o problema da formação étnica brasileira, definindo a predominância de traços culturais de origem européia para a formatação da nacionalidade brasileira. O preconceito sobre as manifestações culturais de origem africana produziu imaginário social discriminatório, gerando novos e intermináveis preconceitos e intolerâncias, baseados no desconhecimento efetivo das características essenciais destas culturas.

Ainda no quadro das tensões em torno da formação étnica brasileira, torna-se perceptí-



vel que na impossibilidade de exclusão ou mascaramento das presenças afro nas culturas brasileiras foram constituídas estratégias diversas para dissimular traços destas culturas, com recorrência a artifícios como a folclorização e fetichização. Neste contexto a preservação / patrimonialização estabeleceu-se como ferramenta de grande importância no processo de seleção para a formulação e estabelecimento de imagens acerca da cultura nacional. A necessidade de definir lugares específicos para as expressões culturais e seus agentes produziu uma sistematização da cultura, estratificando manifestações e testemunhos, valorando-os a partir de padrões, paradigmas e estereótipos e produzindo tipologias diferenciadas de locais de preservação.

Surgiram determinados espaços, alternativos, para expressões consideradas à margem, ou fora do pretendido nível para a qualidade da cultura nacional. Categorias como folclórico e etnográfico transformaram-se em pontos de direcionamento para elementos que setores dominantes pretendiam deslocar do foco da cultura oficial. A qualidade de folclórico, por exemplo, passou a destinar-se para a produção dita popular, no sentido de inferiorização que a idéia de cultura popular passou a ter, associada basicamente a negros e pobres, em comparação, de forma parcial e interessada, com a cultura escolar e erudita, de herança européia e notadamente branca, percebendo-se ainda a tendência de pensar o folclore e a cultura popular como manifestações extintas ou em vias de extinção, culturas pensadas como culturas mortas, arcaicas, reservadas a momentos específicos, aos círculos de estudos acadêmicos e de amadores bem intencionados. A força das culturas populares, como fruto das organizações comunitárias, é reduzida a imagem de algo pensado como frágil, porque diferente do imaginário oficial de referências e práticas culturais “bens estruturadas”. Na verdade, uma atitude política e bem definida que

exotiza, exorciza e infantiliza as culturas dos grupos ditos populares, rurais, tradicionais.<sup>3</sup>

Considerando a importância dos museus no quadro das instituições responsáveis pela construção e difusão de imaginários nacionais, e a questão conflituosa da negação do negro na sociedade brasileira, podemos indagar sobre o que tem sido exposto nas exposições que tratam de culturas afro-brasileiras, ou culturas africanas e sua presença na cultura ocidental.

No quadro das construções simbólicas em museus e exposições brasileiros acerca da inserção de culturas africanas nas culturas brasileiras podemos perceber recorrências. A primeira está relacionada ao fato de que raras são as exposições, entre nós, voltadas à apresentação de culturas africanas e afro-brasileiras, que quando aparecem são tratadas como apêndices de narrativas em que predominam o referencial e o capital simbólico relacionados a visão de mundo pautada em valores do ocidente branco e “civilizado”. Esta omissão de tratamento está relacionada ao modo como é construída e abordada a relação histórica e cultural entre Brasil e África, em que há um tratamento que apresenta as culturas africanas como manifestações que tangenciam as culturas brasileiras, sem que seja afirmado, de forma categórica, que estamos falando de uma das bases essenciais da pretendida cultura nacional.

Ainda sobre imagens e discursos apresentados sobre a África identificamos referências em perspectiva romantizada, naturalizada e racializada, nos moldes dos naturalistas e cientistas de fins do século XIX e inícios do XX, ou referências a um continente atrasado, povoado por sujeitos incapazes de decidir sobre seus destinos e caminhos. Imaginários que nem sempre se apresentam de forma explícita, mas sub-repticiamente em discursos que insistem em uma África no pretérito, marcada por culturas tradicionais,

nas quais tecnologias e modos de viver estariam classificados em estágios de primitivos a retardados. Não encontramos exposições que apresentem referências contemporâneas do continente, na sua complexidade decorrente dos diversos momentos históricos, desde o período pré-colonial até a atualidade.

Esta visão de uma África marcadamente tradicionalista, que alia tradição à manutenção invariável de usos e costumes, sem historicidade, é acompanhada da visão que apresenta o continente africano como um bloco homogêneo, sem que sejam considerados e explicitados sua diversidade sociocultural, política e étnica. Tal construção simbólica repete-se, em afirmações ou silêncios, nas salas de exposição. A visão homogeneizada do continente africano transferiu-se para as imagens e imaginários construídos em torno da presença de africanos no Brasil, sem a consideração da ampla diversidade de grupos étnicos, manifestações culturais e tradições que aqui aportaram, ocorrendo também a construção de imaginário sobre a superioridade iorubana que, somente nos últimos anos, começou a ser questionada, com a emergência de estudos e movimentos voltados para explicitar a forte presença de grupos bantofones no Brasil e a decorrente penetração de elementos culturais destas etnias na formação das nossas culturas.

Outro fator presente nas salas de exposição brasileiras é a localização dos negros no passado, cumprindo papéis relacionados ao período colonial e imperial, basicamente na lavoura monocultora, omitindo-se a importância de escravos e libertos no âmbito do sistema econômico brasileiro como um todo, em uma sociedade, que se estabeleceu e manteve em relação de dependência total com mão de obra negra cativa. Na abordagem da participação de negros nos diversos setores da sociedade brasileira, observamos que existem lugares específicos de representação, enfatizando-se o trabalho braçal das

lavouras e serviços da casa-grande, deixando-se de lado vários outros setores em que negros tiveram presença marcante, como nas chamadas artes e ofícios, produzindo objetos para a sociedade civil e religiosa. Não encontramos, em nenhuma exposição de arte sacra cristã colonial, informações sobre a vasta participação de negros e mestiços na sua produção.

Os discursos costumam ser elaborados em perspectiva comparativa, utilizando-se termos classificatórios que enfatizam características da produção de cultura material de africanos e protagonistas das diásporas negras, através de adjetivos como ingênuo, rudimentar, elementar, primitivo, selvagem. Supostas superioridades são evidenciadas a partir da montagem de cenários que contrapõem hábitos e costumes do mundo dito civilizado e superior a outros que apresentam traços considerados como reveladores de inferioridade.

Através de gravuras, objetos e documentos escritos, predominam referências a castigos e controle dos escravos, produzindo imaginários de desobediência de negros, como reações pessoais aleatórias, no entanto, não se fala sobre as estratégias de reações individuais e comunitárias, organizadas desde o interior das senzalas, passando pela casa grande e ganhando ruas, citando-se o movimento quilombola, mas de modo reduzido, em recorte focado no Quilombo dos Palmares, sem que sejam explicitadas características destes movimentos. Esta ausência de destaque a movimentos associativos ocorridos entre negros escravos e libertos, na sua diversidade de configurações e objetivos, é quebrada com considerações sobre algumas irmandades, mas ainda assim, sem aprofundamento sobre as dinâmicas e importância destas organizações.

No âmbito dos enfoques referentes às religiosidades encontramos apresentações que não exploram a complexidade e diversidade

dos mitos e ritos africanos, sua transposição para o Brasil e o surgimento de novas estruturas, criadas para dar conta de novas situações e necessidades locais. O tratamento é marcado por um recorte que apresenta na maioria das vezes, divindades iorubanas, destacando-se, por vezes, algum líder religioso, influente em determinado local, sem que, no entanto, sejam esclarecidas questões relacionadas à estrutura e organização religiosa de caráter afro-brasileiro e o importante protagonismo de tais líderes comunitários religiosos.

O sincretismo religioso afro-brasileiro é tratado como operação de subordinação ao universo judaico cristão, e não como estratégia artilosa de sobrevivência e simulação de imaginários e práticas religiosas. Por outro lado, os terreiros de candomblé não são abordados como espaços de resistência que possibilitaram, através de suas dinâmicas, a preservação de sínteses de elementos culturais africanos transplantados para o Brasil.

Uma questão que chama bastante atenção sobre as exposições é o fato de que apesar de estarem tratando de culturas nas quais ritmos e sonoridades são de extrema importância como veículos de comunicação, raras são as que utilizam o recurso de sonorização do ambiente, prevalecendo espaços expositivos silenciosos, ainda que com presença de instrumentos musicais em suas bases e vitrines. Esta questão serve para indicar que o tratamento expográfico destas culturas, constitui em si mesmo um desafio, pois estas se desenvolvem em estruturas complexas, que incluem uma infinidade de elementos que se inter-relacionam em contextos de performances e diálogos entre diversas estruturas materiais, imagéticas e mentais, em jogos de cor, ritmos e interações. Esta situação traz para o museólogo, o desafio de articular, na exposição, objetos e sentidos que se encontram inteiramente desterritorializados, deslocados e reinterpretados, quando apresentados nas salas de museus.

Esta complexidade leva, geralmente, a que documentos das culturas africanas e das diásporas sejam interpretados e apresentados, recorrentemente, pelo prisma da etnologia e antropologia. Quase nunca encontramos reflexões sobre o potencial histórico e artístico destes acervos que, quando muito, são apresentados como complementares - ou de oposição -, a objetos históricos e artísticos pertencentes a sistemas culturais forjados a partir de idéias, conceitos e visões de mundo ocidentais, europeizadas. Exposições parecem não estar articuladas aos avanços que têm sido observados, nos últimos anos, na produção historiográfica sobre o continente africano, sua história, seus povos e culturas e ainda sobre o Brasil e as várias dimensões da presença de tradições e culturas africanas, registradas através do patrimônio artístico / cultural e na história do Brasil. Vários discursos identificados em salas de exposição sobre o tema, já encontram-se defasados em relação ao que vem sendo divulgado e discutido em outros contextos, como periódicos publicados em vários centros de ensino e pesquisa no Brasil e exterior.

Decerto não poderemos esperar que os museus atualizem, permanentemente, os conteúdos de suas exposições, mas devem buscar a atualização de seus discursos, lançando mão de uma infinidade de recursos expográficos, que em diálogo com os objetos expostos reforcem os sentidos dos temas tratados e colaborem para maior entendimento do que é apresentado. Registros cinematográficos e sonoros, por exemplo, certamente ampliam a percepção do público em relação aos elementos culturais que são abordados e expostos, atenuando a distância e hermeticidade da apresentação de objetos deslocados de seus contextos.

Por outro lado é necessário que os museus e suas coleções sejam vistos como espaços que podem contribuir com o trabalho do historiador, do antropólogo, do etnólogo, do

artista, entre outros, uma vez que os objetos depositados em suas reservas técnicas ou salas de exposição, são ricos indicadores de evidências históricas, que podem permitir a recuperação de sentidos essenciais para a compreensão das trajetórias dos diversos grupos sócio-culturais no contexto brasileiro.

Museus e exposições surgiram, e têm servido, ao longo do tempo, como veículos de afirmação de discursos para a dominação, como centros produtores e difusores de idéias através de textos, objetos e imagens, selecionados, clivados e preservados, na medida dos interesses de grupos detentores do poder de afirmação e manutenção de referenciais patrimoniais oficiais. Buscando reverter este quadro, têm sido desenvolvidas iniciativas já há algumas décadas, provocando novas perspectivas de seleção, preservação e exibição de traços culturais desprezados, trazendo à tona novas narrativas e atores sociais, até então relegados a segundo plano, surgindo diversificação de tipologias institucionais e formas de realizar exposições, abrindo brechas para introdução de conteúdos antes impensáveis como passíveis de preservação e exposição.

Entre tais iniciativas podemos apontar a reestruturação do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia, o surgimento do Museu Afrobrasil, em São Paulo, o projeto de reestruturação do Museu da Abolição em Recife e o projeto de criação do Museu Nacional da Cultura Afro-brasileira, em andamento em Salvador. Projetos institucionais que podem ser encaradas como desdobramentos dos debates iniciados já há alguns anos, pelas ações do Movimento Negro e políticas afirmativas.

Em pesquisa realizada de 2002 a 2005<sup>4</sup> para analisar discursos expositivos sobre culturas africanas e afro-brasileiras, observamos permanências ou transformações nas abordagens apresentadas, em diferentes exposi-

ções e em diversos países, permitindo refletir sobre a historicidade das mesmas, considerando que as exposições são resultado de múltiplas conjunturas institucionais. Traçaremos aqui algumas considerações sobre algumas das instituições analisadas na cidade de Salvador.

### **MUSEU AFRO BRASILEIRO - UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA / CENTRO DE ESTUDOS AFRO-ORIENTAIS.**

Criado em 1974, a partir de um Programa de Cooperação com Países Africanos, tendo como atribuições, tratar da contribuição africana na formação cultural brasileira, explicando processos aculturativos no Brasil; produzir descrições etnográficas dos povos africanos, propiciando a coleta, restauração e preservação de bens culturais afro-brasileiros e incentivar o artesanato e outras manifestações culturais de origem ou de inspiração africana. Seu acervo foi composto de peças africanas, basicamente da região da costa ocidental africana e peças afro-brasileiras, relativas às práticas religiosas e culturais da cidade de Salvador.

O anúncio da sua criação e instalação no prédio onde havia funcionado a primeira Faculdade de Medicina do Brasil provocou protestos de professores e ex-professores da Faculdade de Medicina, e desencadeou um movimento em que solicitavam que as instalações fossem destinadas exclusivamente a unidades relacionadas à Medicina, contestando a presença do Museu naquele prédio. Tal situação fez com que fosse inaugurado somente em 1982.

A reação da Congregação de Medicina à presença do Museu neste edifício manteve-se mesmo após sua abertura, e mantém-se até hoje, ainda que ocupando área reduzidíssima (400 m<sup>2</sup>) em relação a que fora inicialmente prevista - o conjunto arquitetônico, com cerca de 11.000 metros quadrados.

Sua exposição inaugural foi estabelecida como “Módulo Inicial” a ser expandido – fato que nunca ocorreu. A exposição atual, inaugurada em 1999, resultante de reestruturação iniciada em 1995, tem a seguinte planificação:

1ª sala: África: Apresentação da África (mapas: geofísico, da África pré-colonial, da África colonial e contemporânea e do tráfico de escravos), mapa de localização da proveniência do acervo; apresentação de elementos da cultura material africana nos módulos: metalurgia, cerâmica, esculturas e máscaras, vestes – tecelagem, objetos proverbiais, instrumentos musicais, lazer.

2ª Sala – Reinos africanos: Reinos Bantos; Reino do Benin.

3ª Sala - Religiosidade afro-brasileira: informações sobre a vinda dos negros para o Brasil; nações religiosas do candomblé, divindades da religiosidade afro-brasileira; ferramentas litúrgicas e insígnias; fotos/referências de pais e mães-de-santo; bonecas “miniaturas de orixás”.

#### **4ª Sala – Obra do artista Caribé: 27 talhas retratando orixás.**

Já no momento de sua criação, a importância do Museu foi reconhecida pelo povo-de-santo, por grupos de capoeira, blocos afros entre outros segmentos da comunidade negra baiana que doaram peças para compor o seu acervo. Por outro lado, sua criação era sinal do interesse crescente nos meios acadêmicos e sociedade civil, pelo estudo de culturas africanas e afro-brasileiras e pela representação da sua importância no quadro da sociedade local e brasileira. O contexto da década de 1970 foi de grande importância para a valorização das comunidades afro-descendentes no Brasil, ocorrendo na Bahia o fortalecimento do Movimento Negro, entre outras ações com o surgimento

dos primeiros blocos afros. O Museu passou a ser ponto obrigatório em visitas oficiais realizadas a Salvador (a exemplo de ministros e chefes de Estado), atendendo a estudantes através de seu Programa Museu-Escola, e como local para manifestações culturais, lançamento de livros, exposições temporárias de artes plásticas e desfiles de moda, de grupos organizados e indivíduos da comunidade baiana.

Malgrado sua importância, no final da década de 90 apresentava deterioração das suas instalações, com necessidade evidente de atualização de seus recursos expográficos, bem como da sua abordagem conceitual. Em 1995 foram iniciadas ações para a sua reestruturação e novamente, ao se desenvolver este projeto, ocorreram protestos, por parte da Congregação da Faculdade de Medicina da UFBA, quanto à sua permanência no prédio. Sua trajetória revela que o Museu sempre esteve prejudicado pela falta de política para os museus da Universidade Federal da Bahia, ficando evidente que diversas contingências marcaram e moldaram as suas abordagens conceituais e expográficas.

Ao considerarmos suas exposições, percebemos que a idéia de apresentar a diversidade cultural do continente africano, bem como das sociedades afro-brasileiras, jamais foi concretizada, dada a inexistência de acervos e espaço físico suficiente para tal, bem como a dificuldade inerente ao tratamento de tal tema, por sua complexidade e abrangência, aliada à falta de pesquisadores especialistas para a interpretação e comunicação dos conteúdos da totalidade do seu acervo.

Nos três projetos<sup>5</sup>, é sentida uma abordagem muito forte das referências à cultura material, com módulos enfocando determinadas tecnologias, sendo mais difícil, no entanto, abordar e tratar referenciais das culturas sensíveis, as chamadas culturas

imateriais. Máscaras e esculturas, por exemplo, marcam presença na exposição sem menções ou configurações dos rituais, danças e cerimônias aos quais cada uma dessas máscaras se destinava ou se destina.

Analisando esta exposição percebemos ausência de abordagens e referências aos movimentos de afirmação de identidades ocorridos ao longo dos séculos, dos movimentos quilombolas às políticas públicas atuais e suas conseqüências. No projeto da atual exposição constava sala com referências às lutas dos africanos na Bahia, com destaque para momentos chave na articulação social, como formação de irmandades, grupos civis e resistências organizadas. No entanto, apesar de todo estudo ter sido realizado para a sua execução, a sala destinada para tal módulo foi perdida nas negociações com os representantes da Faculdade de Medicina, por ocasião dos últimos acordos para a permanência do Museu no prédio, na década de 90. Perda imensa para a exposição, comprometendo o conteúdo de sua narrativa histórica.

Em contrapartida, há questões que se dispõem de forma interessante na exposição, como a busca pela fuga aos estereótipos, que são comuns e recorrentes em exposições deste tipo, como, por exemplo, a ênfase normalmente atribuída às indumentárias utilizadas pelos iniciados durante as cerimônias de candomblé, enfatizando-se cromatismos previamente estabelecidos para as representações das divindades. Na exposição atual, buscou-se trabalhar com questões mais abrangentes e singularizadoras para o tratamento das divindades. Por exemplo, nesta exposição, a ferramenta do Orixá fica utilizada como elemento de identificação de arquétipos. Através dela busca-se construir um discurso que passa pela construção de imagens sobre as divindades, o que representam para os membros da comunidade, que sentindo atribuem a suas existências e ações.

Na atual exposição do Museu Afro Brasileiro houve tentativa de fugir da abordagem do sincretismo, ou ao menos atenuá-lo, apesar de que para algumas divindades, como Oxalá e Iansã<sup>6</sup>, isto seja muito difícil. Fugir da abordagem recorrente do sincretismo entre catolicismo e candomblé, não está ligado a uma vontade de negá-lo e desconhecê-lo enquanto prática secular do encontro de culturas, crenças e valores europeus e africanos, mas ao desejo em refletir sobre movimentos atuais nas comunidades afro-brasileiras pela afirmação de suas culturas, sem a necessidade de utilização de elementos estranhos para a sua legitimação ou para a construção de discursos necessários no passado e inteiramente prescindíveis na atualidade.

O projeto tentou tratar de aspectos das religiões afro-brasileiras sem, necessariamente, falar de catolicismo, ficando evidente, no entanto, que, para além de desejos conceituais e mesmo da vontade e orientação de correntes políticas da organização civil e religiosa afro, as dinâmicas culturais são complexas e o processo de sincretismo mantém-se com novas perspectivas e utilizações, fazendo sentido, ainda, para um grande número de pessoas do culto religioso de matriz afro, bem como ao chamado catolicismo popular, indicando um caminho de mão dupla, nas relações e permanências culturais locais, onde estão envolvidos católicos e “povo de santo”.

Podemos argumentar que alguns dos problemas sofridos pelo Museu Afro Brasileiro da Universidade Federal da Bahia, em sua trajetória, estão relacionados a pensamentos e posturas racistas, que fazem parte de comportamentos recorrentes na cidade do Salvador e estão presentes, também, no âmbito da UFBA. No entanto, nos últimos anos, tem sido desenvolvidas pesquisas que buscam ampliar e fortalecer os discursos e as ações deste museu, como, por exemplo, as investigações

recentes junto a Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, na cidade de Cachoeira, Recôncavo baiano, e sobre memórias das irmandades instaladas na igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, no Pelourinho, em Salvador, além de Programa Educativo voltado para contribuir para a aplicação da Lei 10.639, que instituiu a obrigatoriedade do Ensino da História e Cultura Africana e Afro-Brasileira na rede de ensino público e privado no Brasil.

### MEMORIAL MÃE MENININHA DO GANTOIS

Inaugurado em fevereiro de 1992 em homenagem a uma das mais importantes e conhecidas mães-de-santo do Brasil, que durante 64 anos foi sacerdotisa com grande importância e poder na cidade do Salvador, está instalado no local onde vivia a Yalorixá Maria Escolástica da Conceição Nazaré, conhecida como Menininha do Gantois, em área contígua ao barracão do terreiro<sup>7</sup>. A exposição inclui móveis, objetos de uso pessoal, imagens religiosas, fotografias, entre outros objetos, além de textos de personalidades baianas. O espaço, distribuído em dois andares, é tratado museograficamente com cenário, vitrines, e painéis explicativos. Sua planificação envolve:

#### Térreo:

- Sala de apresentação do Memorial, em que se destacam textos sobre a Yalorixá, revelando traços da sua personalidade e liderança.
- Sala com reprodução do quarto da Yalorixá, com oratório, imagens católicas e mesa com colares de orixás e outros objetos; penteadeira com rádio, imagem de Iemanjá, entre outras; cama, sobre a qual encontramos quadros de Jesus Cristo e santos católicos como São Jorge, Santa Bárbara, Santa

Marta, Nossa Senhora da Conceição, Santo Antônio e ainda dois terços em madeira. Em uma divisão denominada “*Sala dos Presentes*”, vitrines expõem uma diversidade de presentes para a religiosa, além de quadro com fotografias que documentam alguns momentos importantes da sua vida.

#### Andar superior:

- Sala com cadeira / trono que pertenceu a Mãe Menininha e cinco vitrines contendo indumentárias, colares, panos da costa e insígnias de orixás.

Na visita ao Memorial de Mãe Menininha do Gantois percebe-se a importância de um local de rememoração no qual a história contada foi vivida e que a narrativa imagética e textual foi feita pelos seus protagonistas, ou seja, é perceptível a relação entre a cultura material apresentada e a própria comunidade envolvida no processo social em que emerge a liderança religiosa e a dinâmica de um templo religioso afro brasileiro da cidade do Salvador.

Também interessa neste Memorial a sua abordagem biográfica, já que, normalmente, homens e mulheres das comunidades afro-brasileiras são lembrados reduzidos ao papel de personagens coadjuvantes, ou melhor, transformados em estereótipos, como a baiana de acarajé, a mãe-de-santo, o capoeira, normalmente apresentados de forma anônima, sem vínculos ou trajetória pessoal, em situação na qual o africano e seus descendentes são diluídos e plasmados no quadro genérico das ditas “manifestações culturais e folclóricas afro-brasileiras”. Neste Memorial, esta lógica foi quebrada com a narrativa de uma história pessoal, evidenciando-se a força e a importância desta “casa de santo”, da sua líder e sua comunidade. O Memorial, partindo de uma história pessoal, contribui para que seja rememorada toda a comunidade do Gantois e reforça o discurso

sobre a dignidade dos afro-brasileiros e do povo do candomblé.

Na sua estrutura expográfica é interessante a elaboração de uma narrativa que busca evidenciar as várias facetas de uma personalidade: sacerdotisa, mulher vaidosa, mãe de família, seu entendimento de mundo, de Deus e das divindades. A exposição constituiu-se a partir do olhar de seus filhos, com suas saudades e declarações sobre importância da sacerdotisa em suas vidas, ocorrendo um diálogo entre o espaço da intimidade e o espaço público, presente na reprodução do seu quarto e nos seus objetos, que retratam aspectos de seu cotidiano: repleto de presentes, comendas, homenagens e objetos sacros.

São presentes neste Memorial elementos do sincretismo e do contato e convivência de referências culturais católicas e da tradição africana, que faz parte de uma geração tradicional, de mantenedoras da tradição dos orixás no Brasil. São evocadas as primeiras casas de santo, em momento que o sincretismo representou uma das estratégias principais para a sobrevivência e permissão de cultos. O Memorial pode evocar e simbolizar tensões e negociações vividas para a sobrevivência física, psíquica, espiritual de indivíduos e suas tradições africanas.

O espaço do Memorial propicia diálogos entre o que se expandia e o que se defendia, entre universos sagrados e profanos. O dito e o interdito, o exposto e o velado estão instalados em cômodos que a yalorixá ocupou em vida, ao lado do barracão – espaço reservado para as festas públicas, contexto que também leva a um clima esotérico, místico e de reverência, apesar de a estrutura religiosa, a questão da religiosidade em si, não ser tratada no Memorial. Não existem textos e referências às bases e funcionamento da religião, ficando evidente a dimensão biográfica da proposta.

Apesar de o Memorial reproduzir a estrutura convencional de museus tradicionais<sup>8</sup>, há uma forma diferenciada na sua apresentação e tratamento de imagens e textos. Não mais um discurso na terceira pessoa, do intelectual ou técnico que expõe sobre o tema, mas é a comunidade familiar – sanguínea e religiosa - que fala de sua matriarca, que apresenta sua líder inesquecível e amada. Sem referências a orixás e festas religiosas, o centro do enfoque é a sacerdotisa, em exposição complexa, entremeando história, memória, biografia pessoal, comunitária e grupal, com símbolos e evocações que permitem compreender questões e elementos que não se revelam apenas através da exposição, mas na medida em que dialogam com o todo da estrutura, na proporção do conhecimento do visitante e na sua capacidade de perceber conteúdos implícitos. É uma exposição em clima de sombras e luzes, silêncios e reticências inerentes a ancestrais cosmogonias africanas, exigindo do pesquisador ou visitante, distanciamento de suas racionais e ocidentais concepções polarizadas em bem ou mal, sagrado e profano, para sentir lugares de memórias africanas que, dispersos no novo mundo, foram e são preservados pelos próprios povos de santo, agentes difusores de Áfricas no Brasil.

Ainda que usando o recurso biográfico como forma de relato político da resistência de tradições africanas em Salvador, o Memorial alcança, no recorte da apresentação de uma mãe-de-santo, evidenciar a importância da comunidade presente nesta representação museográfica da ancestral estrutura da religiosidade Yorubá e suas lideranças. Falando de uma, revela outras sacerdotisas; em homenagem pessoal, dimensiona perspectivas do significado de ser liderança religiosa e comunitária afro-descendente na incompletude da República em estender a cidadania ao arremedo da abolição<sup>99</sup> Nos últimos anos surgiram vários memoriais em terreiros de candomblé, em Salvador e área metropolitana, destacan-



do-se o Museu do Ilê Axé Opô Afonjá, o Museu comunitário da Mãe Mirinha de Portão e o Memorial de Mãe Caetana.

## MUSEU DA CIDADE

Instalado no Largo do Pelourinho está ligado à Fundação Gregório de Matos da Secretaria de Cultura do Município de Salvador. Inaugurado em 05 de julho de 1973, sua exposição percorre três andares de dois sobrados conjugados. Com predominância de imagens relacionadas a elementos das culturas afro-brasileiras, seu acervo é composto de fotografias, quadros, manequins vestidos com roupas de orixás, bonecos miniatura em cenas do cotidiano da cidade do Salvador, ex-votos, esculturas e móveis. A exposição não segue abordagem cronológica ou preocupação em apresentar aos visitantes acontecimentos marcantes da cidade, seu desenvolvimento e trajetória histórica.

No andar térreo encontramos sala que apresenta uma roda de orixás, o xirê, festa pública de terreiro, com texto que fala sobre o candomblé e suas divindades e sala de exposições temporárias para a apresentação de temas correlatos à história da cidade e a elementos das culturas afro-brasileiras, na qual é exposta permanentemente uma escultura de negro acorrentado.

No primeiro andar, encontramos salas que apresentam miniaturas com cenas do cotidiano da cidade do Salvador nos séculos XIX e XX, com predominância da presença de negros em atividades cotidianas: feiras, negros fugidos, amas de leite, engenho, entre outras.

No segundo e último andar encontramos obras de arte com temática afro, além de uma sala dedicada a ex-votos.

Percebemos que apesar deste ser o Museu da Cidade, não contempla dimensões sobre

a história, formação e manifestações culturais de Salvador, sendo visível que o discurso expográfico gira em torno de referências a elementos afro-brasileiros, suas práticas culturais, religiosas, costumes e cultura material. Sem articular tais evidências à importância de povos africanos na estruturação, organização e funcionamento de Salvador, esta cidade acaba sendo representada sem história, sem protagonistas contextualizados em suas relações de poder, cargos, funções, atividades econômicas, sociais, culturais.

A recorrência a imagens ligadas ao universo afro-brasileiro, mesmo que não seja indicado como intenção conceitual no museu, traduz a grande força e presença das culturas e tradições africanas em Salvador. Já na entrada, único momento de rápida referência ao desenvolvimento da cidade, através de mapas antigos sobre a fundação e evolução do seu traçado urbanístico, temos as figuras de um homem ao tronco, sendo chicoteado e manequins vestidos com indumentárias da Irmandade da Boa Morte<sup>10</sup>. Mesmo sem proposta de abordar a cidade do Salvador a partir da contribuição das populações africanas e afro-brasileiras, em seus mais de quatrocentos e cinquenta anos, praticamente todo o conteúdo exposto remete à presença destes povos nesta cidade e a suas contribuições para o desenvolvimento de sua vida urbana.

Chama nossa atenção o fato de que várias imagens referem-se à condição dos africanos enquanto escravos, em posturas de submissão e sofrendo castigos, em fuga e/ou sujeição, refletindo recorrências observadas na disposição de africanos em exposições: a ênfase na condição escravizada dos negros na sociedade brasileira, complementada pela referência seguida a castigos e torturas à que foram submetidos. Faltam nas exposições, imagens e textos que problematizem estes enfoques, trazendo informações sobre reações, rebeliões e movimentos de resistência, quer isolados ou grupais, como, por exem-

plo, as diversas estratégias que buscaram minar ou atenuar, quando possível, o poder senhorial em relação aos corpos e mentes de homens e mulheres negros.

Ainda sobre a construção de discursos relacionados à pretendida passividade dos africanos escravizados e negros libertos, percebemos ausência de relatos ou imagens historicizando as experiências de trabalho, luta, vida e morte, em uma cidade marcada pela presença de homens e mulheres negros.

### **CASA DO BENIN – SALVADOR-BA**

Instalada em conjunto composto por dois sobrados, na parte inferior do largo do Pelourinho, ao lado da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, foi inaugurada em maio de 1988, ligada à Fundação Gregório de Mattos, da Prefeitura Municipal de Salvador. Restaurado pela arquiteta Lina Bo Bardi. Além das salas de exposição, o conjunto incluía a residência do diretor e restaurante, hoje desativados. O espaço expositivo é distribuído em três pavimentos:

#### **Andar Térreo: Exposição de Longa Duração.**

1º. andar: Exposições Temporárias

2º. andar: atualmente dedicado a uma exposição de turbantes, que não são exclusivamente africanos ou afro-brasileiros, mas a maioria estilizada, com apelo artístico e folclórico.

A exposição traz a chancela de Pierre Verger, sendo plausível encará-la como uma defesa visual de sua obra<sup>11</sup>, centrada nas reciprocidades ocorridas entre culturas brasileiras e africanas. Verger organizou a exposição a partir de objetos coletados na região do Golfo do Benin, tendo como conceito e proposta evidenciar circuitos Bahia, Benin e Nigéria.

A Casa surgiu como local que além de expor deslocamentos das culturas do Benin deveria funcionar como centro cultural voltado para a realização de cursos, palestras, encontros e outras atividades de estreitamento de relações entre Bahia e Benin, tendo sido as cidades de Salvador e Cotonou declaradas irmãs por ocasião da sua inauguração.

Os objetos africanos expostos evidenciam semelhanças com os utilizados em vários setores da vida cotidiana e religiosa na Bahia. Existem também fotografias que mostram traços da presença brasileira no Benin, local para onde retornaram vários afro-descendentes do Brasil<sup>12</sup>, sendo notada a presença de traços culturais brasileiros introduzidos pelos retornados no Benin, com ênfase na arquitetura, graças a mestres de obras brasileiros cujos ancestrais africanos edificaram Salvador da Bahia. A tese central da exposição trata dessa ampla relação entre dois continentes e a difusão de suas culturas<sup>13</sup>.

A Casa do Benin concretiza e simboliza ponto de relevância a ser considerado em investigações sobre a historicidade do patrimônio cultural africano no Brasil: encontros, tensões e negociações culturais, que provocaram injunções pensadas em termos de sínteses, sincretismos e mestiçagens. Hoje pensadas e trabalhadas em termos de culturas híbridas, constituídas entre fronteiras culturais, “entre-lugares” de confrontos e incorporações, implicando manutenção e negação, conflitos e negociações.

Ainda que a exposição da Casa do Benin recaia em abordagens que enfatizam expressões relacionadas à tradicionais culturas africanas em termos de patrimônio cultural e material, ao apresentar manifestações culturais recíprocas, vem abrindo expressivos diálogos entre culturas tradicionais africanas e afro-brasileiras, promovendo exposições temporárias de artistas brasileiros e africanos contemporâneos.

## CONCLUINDO

Após este breve passeio virtual por salas de exposições soteropolitanas, que abordam presenças africanas na cidade e suas matrizes africanas, podemos perceber a complexidade e desafios que tocam a interpretação, representação e difusão de conteúdos que dão conta da complexidade histórica do continente africano e da trajetória dos negros no Brasil.

Percebemos que somente o exercício de produção de posturas e olhares críticos levarão a transformações nas práticas profissionais museológicas e dos produtos delas resultantes, que implicam a reelaboração de discursos, visando eliminar posturas hegemônicas e monopolizadoras produzidas pelas elites e classes dominantes, em torno da presença negra no Brasil e no mundo. Só assim a museologia e os museus poderão provocar mudanças político-culturais que visem o tão almejado, utópico e pouco concretizado, exercício da cidadania, com igualdade de direitos e respeito à diversidade.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Ver HOBBSAWN, Eric. RANGER, Terence. **A Invenção da Tradição**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- <sup>2</sup> CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: EDUSP, 2000. p.162
- <sup>3</sup> Ver DE CERTEAU, Michel. *A Beleza do Morto*. In: **A Cultura no Plural**. Papirus, 2001. (col. Travessia do Século)
- <sup>4</sup> Pesquisa realizada no âmbito do Doutorado em História Social da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação da prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Antonieta Antonacci. Ver CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha. *Teatro de memórias*, palco de esquecimentos: culturas africanas e das diásporas negras em exposições. São Paulo: PUC, 2006. acesso em [http://www.sapientia.pucsp.br/t\\_d\\_e\\_b\\_u\\_s\\_c\\_a\\_/processaPesquisa.php?listaDetalhes%5B%5D=2271](http://www.sapientia.pucsp.br/t_d_e_b_u_s_c_a_/processaPesquisa.php?listaDetalhes%5B%5D=2271)
- <sup>5</sup> 1974 – Projeto Original – Pierre Verger; 1982 – Projeto “Modulo Inicial” – Jacyra Oswald; 1999 – Marcelo Cunha e equipe de consultores.
- <sup>6</sup> Na Bahia é quase impossível não associar o Senhor do Bonfim/Jesus Cristo e Santa Bárbara a Oxalá e Iansã, respectivamente, por conta da forte tradição das festas da Lavagem da Igreja do Bonfim (segunda quinta feira após a festa da Epifânia, em janeiro) e Festa de Santa Bárbara (4 de dezembro) das quais participam tanto católicos quanto praticantes do candomblé. Do processo de sincretismo ocorrido na Bahia podemos destacar muito presente, ainda, a relação entre Omolu e São Lázaro/São Bartolomeu e Ibejis e São Cosme e São Damião.
- <sup>7</sup> Espaço onde são realizadas as cerimônias públicas da comunidade religiosa – o Terreiro.
- <sup>8</sup> O projeto e instalação foram desenvolvidos pelo Departamento de Museus da Fundação Cultural do Estado da Bahia, com participação de museólogos, historiadores e antropólogos, além de pessoas da casa como depoentes.
- <sup>9</sup> Nos últimos anos surgiram vários memoriais em terreiros de candomblé, em Salvador e área metropolitana, destacando-se o Museu do Ilê Axé Opô Afonjá, o Museu comunitário da Mãe Mirinha de Portão e o Memorial de Mãe Caetana.
- <sup>10</sup> A Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, da cidade de Cachoeira, no Recôncavo Baiano, tem origem atribuída no início do século XIX, na Igreja da Barroquinha, em Salvador, constituída por mulheres negras escravas e libertas. Atualmente, formada por mulheres afro-descendentes, mantêm a tradição secular.
- <sup>11</sup> VERGER, Pierre. *Fluxo e Refluxo do Tráfico de Escravos entre o Golfo do Benin e a Baía de Todos os Santos dos Séculos XVII ao XIX*. Rio de Janeiro/Salvador: Biblioteca Nacional/Corrupio, 2002.
- <sup>12</sup> No século XIX descendentes de escravos africanos no Brasil retornam para a África, surgindo no Benin a comunidade de negros retornados, que passaram a ser conhecidos como os Agoudas. Estabelecidos no Benin, concentrados principalmente em Porto Novo, passaram a ocupar lugar de destaque na sociedade local. Ainda hoje existe esta comunidade de “brasileiros” no Benin.
- <sup>13</sup> Sobre a questão dos retornados ver : CUNHA, Manuela Carneiro da. *Negros, Estrangeiros*. Os escravos libertos e sua volta à África. São Paulo: Brasiliense, 1985. GURAN, Milton. *Agudas – de africanos no Brasil a “Brasileiros” na África*. *História, Ciência e Saúde – Mangueiras*, jul./out. 2000, vol.7, n.2. p.415 – 424.



# O museu dos povos indígenas do Oiapoque - Kuahí

Gestão do Patrimônio Cultural pelos Povos Indígenas do Oiapoque, Amapá

■ LUX BOELITZ VIDAL

## INTRODUÇÃO

Diferentemente do que acontece com a arte ocidental, as artes indígenas possuem sua fonte de inspiração em uma tradição milenar e representam, na maioria das vezes, a filosofia de um povo, os seus valores, gostos, práticas sociais e religiosas. Possuem, ainda, uma relação forte com o meio ambiente, com a terra em que vivem, que conhecem, dominam e, na medida do possível, preservam.

Mas estas sociedades nunca foram estáticas, sempre mudaram e evidentemente de maneira muito mais acelerada após a colonização europeia na América.

A história do contato trouxe as epidemias, a desapropriação das terras, os sítios sagrados profanados, a catequização, a tutela, os projetos desenvolvimentistas, a mineração, o gado, as guerras, mas também, no sentido inverso, a resistência, a luta pela terra, o orgulho da identidade étnica, a luta pelos direitos civis e políticos e pelo direito à diferença. A procura também de aliados na sociedade envolvente e de uma inserção mais justa e participativa na sociedade nacional.

Tudo isso mostra, mais uma vez, que estas sociedades não vivem congeladas no tempo, mas possuem uma longa história, tão longa quanto a nossa, algo que muitas vezes esquecemos. Conseqüentemente as manifestações artísticas destes povos também têm história, os artistas possuem histórias de vida e especialmente possuem nome e personalidade própria, algo apenas recentemente reconhecido. Deste modo, a arte tradicional, assim como as interessantes e criativas inovações não têm sido, ao longo dos tempos, apreciadas em termos justos, sendo consideradas apenas “artesanato indígena”, ignorando-se a qualidade e continuidade histórica destas manifestações que vão se renovando com o tempo. Por outro lado, nas últimas décadas, tem-se observado esforços tanto por parte dos índios, que hoje estão mais bem informados e também viajam mais, como por parte de antropólogos, artistas, curadores de museus ou bienais, em valorizar as artes indígenas a partir de novas atitudes estéticas e participativas.

Atualmente, temos observado a proliferação de museus indígenas e regionais em todo o mundo, modelo que vem sendo valorizado por possuir características próprias, diversas do modelo de museu conhecido pelas grandes cidades.

Ao lado das atividades econômicas e políticas, a cultura, definida de modo amplo, desempenha cada vez mais um papel importante para a participação e inclusão social. E sendo possuidores de um patrimônio cultural rico, diferenciado e de grande beleza – situação que em nossos dias é considerada invejável -, os índios têm com que contribuir, o que os têm feito cada vez mais reconsiderar e reivindicar sua inserção na sociedade regional e no mundo moderno.

Neste contexto é que se insere o Museu Kuahí dos Povos Indígenas do Oiapoque, tema deste artigo.

## O CONTEXTO

Para melhor entender a especificidade do Museu Kuahí<sup>1</sup> é preciso oferecer algumas informações preliminares sobre a região.

Os povos indígenas do extremo norte do Amapá, habitantes da bacia do rio Uaçá e baixo curso do rio Oiapoque – Karipuna, Palikur, Galibi Marworno e Galibi Kali’na – são o resultado de várias migrações e fusões antigas e mais recentes de etnias diferentes e mesmo não-índios. São portadores de tradições culturais heterogêneas, histórias de contato e trajetórias diferenciadas, assim como suas línguas e religiões. Mesmo assim esses povos têm conseguido conviver e construir, ao longo do tempo, um espaço de interlocução, especialmente hoje pelo viés das Assembléias anuais, que reúnem as quatro etnias, e de suas organizações indígenas.

Mesmo assim, apesar das diferenças, prevalece uma visível solidariedade entre esses povos por compartilhar um mesmo território, vivenciar uma situação geopolítica comum, por manter e reativar relações de parentesco e ajuda mútua, assim como lutar unidos pela terra, saúde, educação e infraestrutura. Compartilham uma cosmologia específica, indígena, Carib, Aruaik, Tupi e também cristã, um aspecto marcante que os índios definem como “nosso sistema”.

Esses povos somam uma população de 5.000 índios distribuídos em inúmeras aldeias e localidades menores, nas terras indígenas Uaçá, Galibi e Juminã, demarcadas e homologadas, configurando uma grande área contínua, cortada a oeste pela BR-156 que liga Macapá a Oiapoque.

Boa parte da população indígena do baixo Oiapoque se comunica em vários idiomas, português e patoá ou *kheoul* (língua franca regional), idioma nativo dos Karipuna e Galibi Marworno; os Palikur e Galibi Kali’na falam

suas respectivas línguas nas aldeias. Alguns índios também sabem se comunicar em francês.

A paisagem típica da região habitada pelos povos indígenas do Oiapoque é de savana alagada, banhada por três grandes rios, o Uaçá, o Urucauá e o Curipi, além de inúmeros afluentes, igarapés e lagos. O rio Oiapoque delimita a fronteira entre o Brasil e a Guiana Francesa. A oeste da terra indígena, uma rica cobertura de floresta tropical, com muitas palmeiras, vai ao encontro das montanhas do Tumucumaque; a leste, o rio Cassiporé, o Cabo Orange e o Oceano Atlântico. As aldeias e as roças ocupam diferentes ilhas. É uma região repleta de aves.

Esse território é, antes de tudo, um espaço vivido. Os índios possuem um conhecimento refinado desta vasta região, tão rica e diversificada. Toda esta paisagem, segundo os índios, é habitada por seres humanos, animais e vegetais e também por seres “do outro mundo”, que se manifestam pela intermediação dos pajés. Um mundo predominantemente aquático, cuja cosmologia privilegia os seres sobrenaturais que habitam “o centro da mata e o fundo das águas”. Região que antigos cartógrafos denominavam o “pays sous l’eau”, *peí abã dji lo* em patoá.

As comunidades indígenas mantêm um contato muito próximo com a cidade de Oiapoque e mesmo com Saint Georges, na Guiana Francesa, onde vendem seus produtos agrícolas e artefatos, geralmente na própria rua ou à beira do rio.

Atualmente, grandes obras de infraestrutura estão sendo realizadas na região: o asfaltamento da BR-156, que corta a terra indígena e a remoção de oito aldeias para longe da estrada; a construção pela Eletronorte de um linha de energia elétrica ao longo da própria rodovia e a construção de uma ponte sobre o rio Oiapoque entre a Guiana Francesa e o Brasil.

## A IDÉIA DE UM MUSEU

Em 1997, após uma viagem a Alemanha, França e Portugal de algumas lideranças indígenas, em companhia da deputada Janete Capiberibe, os povos indígenas da região propuseram a criação de um museu em Oiapoque, no centro da cidade, para dar visibilidade à cultura indígena e, ao mesmo tempo, ser um centro de referência, de memória, de documentação e de pesquisa para os índios e a sociedade oiapoqueense. Esta proposta surgiu da vontade dos índios de participar, cada vez mais, em pé de igualdade – ainda que de modo diferenciado – da vida regional e nacional. Cientes de sua riqueza cultural e material, das possibilidades de produção e divulgação etnocientífica, artesanal e artística; cientes também das possibilidades de desenvolvimento sustentável e da urgência na melhoria dos programas escolares, os Povos Indígenas do Oiapoque se propuseram a defender o Museu Kuaí como espaço adequado para incentivar um vasto conjunto de atividades, pesquisas e ações que beneficiariam como um todo as comunidades indígenas e suas iniciativas.

Ao mesmo tempo, o Museu possibilitaria o estreitamento de relações entre os índios e a população do município de Oiapoque. A proximidade com as aldeias, por sua vez, viria a inseri-lo no contexto de origem, facilitando a compreensão de seu acervo, estando distante o suficiente das mesmas para permitir às comunidades uma separação de seu cotidiano, conduzindo os índios a uma visão mais crítica de si próprios e de seu patrimônio cultural. Além disso, possibilitaria o intercâmbio com povos indígenas e museus de todo o Brasil e do mundo, através de convênios com instituições e universidades.

Outro objetivo do Museu seria o de possibilitar alternativas de renda por meio da comercialização planejada da produção artesanal. O Museu viria a dar dignidade e

visibilidade aos artefatos produzidos nas aldeias e, sobretudo, aos mestres artesãos e artistas, além de suscitar a preocupação com a sustentabilidade da matéria-prima utilizada.

Vários índios da região conheciam o Museu Paraense Emilio Goeldi, em Belém, e haviam visto fotografias do Museu Magüta dos índios Ticuna, do rio Solimões. Eles foram fonte de inspiração para a elaboração da proposta de construção do Museu Kuahí.

A proposta concreta para a construção do Museu foi apresentada pelas lideranças indígenas ao governo do Amapá em 1998 e incluída formalmente no Programa de Desenvolvimento Sustentável do então governador João Alberto Capiberibe.

Em 2000 foi iniciada a construção do Museu e os índios, assessorados por mim e por Lucia H. van Velthem, do Museu Paraense Emilio Goeldi, entregaram ao governo um conjunto de documentos: justificativa e objetivos do Museu, Estatuto, lista de equipamentos etc. Tratava-se de uma proposta inovadora, por não fazer deste um museu sobre os índios, mas dos índios.

Segundo planejado o Museu seria mantido pelo estado do Amapá e gerido pelos próprios índios, diretamente envolvidos em todas as atividades e com representação majoritária no Conselho Curador. Cursos e oficinas de capacitação seriam oferecidos para a formação dos técnicos em museologia, pessoas escolhidas pelas próprias comunidades indígenas. Esperava-se por parte do governo um apoio efetivo aos povos indígenas e suas manifestações culturais, de cunho não-paternalista, assumindo que a construção da cidadania para os índios se fundamenta nos seus próprios valores, dinâmica e processo histórico.

## A IMPLANTAÇÃO DO MUSEU

O Museu Kuahí dos Povos Indígenas do Oiapoque é uma entidade pública, sem fins lucrativos, de administração indireta vinculada à estrutura organizacional da Secretaria de Estado da Cultura do Amapá. O Museu tem por finalidade dar visibilidade à diversidade sócio-cultural dos povos indígenas do Oiapoque das etnias Galibi Kali'na, Galibi Marworno, Karipuna e Palikur e promover a igualdade cultural entre a população do município de Oiapoque.

Embora o Museu Kuahí tenha sido inaugurado em 2007, sua presença já vem se fazendo sentir há alguns anos, quando foram ministrados os primeiros cursos de capacitação museológica para uma turma de quinze indígenas escolhidos pelas próprias comunidades de acordo com a formação escolar e interesse de cada participante. Estes cursos foram ministrados em Oiapoque, no Museu Paraense Emilio Goeldi e no Museu de Arte de Belém. Nesta cidade foram também visitados o Museu de Estado, o Museu de Arte Sacra, galerias de arte e localidades da própria cidade de interesse histórico e turístico.

Paralelamente, os resultados de variadas pesquisas antropológicas (vide bibliografia) e especialmente dois projetos culturais desenvolvidos nas aldeias foram de significativa importância para estimular a retomada cultural que estas etnias têm presenciado. Trata-se dos projetos: 1) de Resgate e Fortalecimento Cultural, desenvolvido pela Associação dos Povos Indígenas do Oiapoque – APIO, em parceria com o Programa Demonstrativo para Populações Indígenas do Ministério do Meio Ambiente – PDPI / MMA; e 2) de Formação de Gestores do Patrimônio Cultural, desenvolvido junto aos professores indígenas que atuam nas aldeias da BR – 156, realizado pelo Iepé – Instituto de Pesquisa e Formação em Educação Indígena, em parceria com a Petrobrás Cultural.



O Projeto de Resgate e Fortalecimento Cultural - APIO / PDPI, elaborado com os índios, visou incentivar os velhos artesãos e artesãs a transmitir seus conhecimentos, saberes e técnicas relativos às mais diversas manifestações artísticas, artesanais, materiais e imateriais, às gerações mais jovens. A proposta foi a de garantir a transmissão de conhecimentos em risco de extinção, uma vez que seus últimos detentores somam número bastante reduzido, a maioria já em idade avançada.

A Formação de Gestores do Patrimônio Cultural – Projeto Iepé / Petrobrás Cultural, por sua vez, teve o objetivo de formar professores indígenas para atuar como gestores de seu patrimônio cultural material e imaterial, através do aprendizado de procedimentos de seleção, preservação, pesquisa, registro e divulgação interna e externa dos bens culturais. Embora este seja um processo lento e de resultados difusos, assume grande importância a médio e longo prazo. As aldeias localizadas ao longo da BR-156 foram escolhidas para a realização deste projeto em função da situação de grande vulnerabilidade em que se encontram, ocasionada pelas obras de pavimentação da estrada e da passagem da linha de transmissão de energia, mencionadas anteriormente.

Caminhando em concomitância com estes projetos, o Museu Kuahí desempenha papel de suma importância, ao possibilitar a mudança da percepção indígena sobre a própria produção, nele exposta em suportes, vitrines ou armazenada na reserva técnica. De objetos de uso, comercializáveis ou descartáveis, as peças transformam-se em objetos-documento, com outra identidade e significado. Este novo posicionamento da produção cultural permite um olhar diferente, distanciado e crítico sobre a mesma. Ao mesmo tempo, torna a gestão da produção cultural mais interessante e integrada ao mundo moderno.

## DA INAUGURAÇÃO AOS DIAS DE HOJE

O Museu Kuahí foi inaugurado no dia 19 de abril de 2007 – Dia Nacional do Índio – com a presença de indígenas, autoridades governamentais como o governador do estado Antonio Waldez Góes da Silva e de representantes da Secretaria do Estado de Cultura do Amapá – Secult/AP, além da população local.

A inauguração do Museu, com uma significativa exposição inaugural, ocupando todos os ambientes, não teria sido possível sem o convênio 158/2005 entre a Secult/AP e o Ministério da Cultura – MinC. Foi graças a esse convênio que a Secult/AP pôde mobilizar e equipar as diversas instalações. O Museu dispõe hoje de luminosas salas de exposição, reserva técnica, auditório equipado e apropriado para amplo público, sala de processamento documental, biblioteca, sala de leitura, sala de pesquisa e sala pedagógica. Na entrada, um grande hall acolhe os visitantes e abriga ainda a loja para venda de artesanato. Há também espaços externos como uma grande varanda, também bastante freqüentada. Tem, enfim, à disposição de todos os indígenas e cidadãos de Oiapoque uma exposição de artefatos indígenas, uma coleção bastante representativa com tendência a aumentar com novas contribuições. Os livros e revistas da biblioteca vêm sendo cada vez mais solicitados pelos alunos e professores para ajudá-los em seus próprios cursos de formação.

E por falar em cursos de formação, o convênio Secult/MinC possibilitou a retomada de um extenso e intenso processo de formação profissional, técnica, museológica e museográfica, aos dezenove indígenas que trabalham no Museu, sendo que quinze, dentre eles, recebem bolsas de estudo diretamente subsidiadas pelo convênio. Nesse período de formação, caracterizamos o Museu Kuahí

como um museu-escola. Nessa direção, de abril de 2007 até a data presente, em quase um ano de funcionamento, foi realizado um esforço no sentido de organizar a equipe de bolsistas junto aos setores a que foram destinados desde sua seleção, realizada no curso de capacitação museológica e antropológica ministrado em 2006. Destaco aqui a contribuição do antropólogo Francisco S. Paes, assessor do Museu Kuahí desde sua inauguração.

Em 2007 foram realizados junto aos técnicos indígenas do Museu os cursos de capacitação em Conservação Preventiva, História da América Indígena e do Amapá e Administração e Gestão. Para 2008 estão previstos os módulos de capacitação em Antropologia (dois módulos), Arqueologia, Jornalismo Comunitário e Editoração de Boletim, Leitura e Produção Textual, Linguagem Audiovisual, Museologia, Documentação, Ação Educativa e Métodos de Pesquisa.

Novas ações e projetos que permitem a ampliação dos trabalhos junto às comunidades indígenas e não-indígenas da região do Oiapoque estão em curso: a realização de exposição temporária e evento de encerramento do Projeto APIO/PDPI de Valorização e Resgate Cultural; a construção de uma proposta de exposição temporária sobre a arte dos índios Galibi Kali'na da Guiana Francesa; exposição temporária sobre os resultados do projeto Iepé/Petrobrás Cultural; Seminários sobre meio ambiente em parceria com as ONGs The Nature Conservancy (TNC), Iepé e a APIO; mostras de vídeo e palestras abertas ao público em geral, assim como nas escolas indígenas, realização de Turés, assembléias e outras atividades relevantes para os índios e para a sociedade oiapoqueense.

O Museu tem sido bastante freqüentado e elogiado por parte dos visitantes indígenas, da cidade de Oiapoque e de todo o Amapá,

além dos inúmeros turistas, especialmente guianenses e franceses.

Cabe finalizar esta apresentação registrando que os processos e projetos do Museu, assim como seu Estatuto (ainda não reconhecido pela Secult/AP) seguem, na medida do possível, as diretrizes da Comissão Internacional de Museus – ICOM – e contam com a assessoria de profissionais experientes nas áreas de antropologia, museologia, arqueologia, ação educativa e outras.

### **CONSIDERAÇÕES ACERCA DAS COLEÇÕES SOBRE OS POVOS INDÍGENAS DO OIAPOQUE**

Um aspecto interessante das atividades de resgate cultural nas aldeias, da inauguração do Museu Kuahí, assim como da encomenda de 250 artefatos para a exposição “A Presença do Invisível – vida cotidiana e ritual entre os Povos Indígenas do Oiapoque”, montada em 2007 no Museu do Índio – RJ, é a formação de várias coleções, em diferentes momentos e que comparadas entre si, revelam muito sobre a própria história dos Povos Indígenas do Oiapoque, o papel dos museus e da documentação, a pesquisa antropológica e as ações efetivas de valorização e fortalecimento cultural. Cada coleção em si é relevante no conjunto das coleções, quando as características e o valor de cada uma se revela com relação às outras. O trabalho de curadoria para a exposição do Rio de Janeiro, assim como o seminário sobre Identidades e Patrimônio Cultural, organizado pelo MAE (Museu de Arqueologia e Etnologia da USP) em junho de 2007, deixou este aspecto bem claro.

Existe no Museu do Índio do Rio de Janeiro uma coleção antiga, dos anos 1940-50 sobre os Povos Indígenas do Oiapoque, essencialmente sobre os Palikur. São objetos valiosos recolhidos por Eurico Fernandes, antigo funcionário do SPI na região e outros

indigenistas. A documentação é deficiente e a descrição sumária. Há peças de plumária que hoje não produzem mais, ou fazem com decoração diferente. Antigos clarinetes, os famosos *turé*, e pequenos objetos delicados, que serviam como convites para os rituais, além de pequenas bordunas que as mulheres usavam durante os rituais para chamar a chuva compõem a coleção. Estes objetos compõem a exposição “A Presença do Invisível”, ao lado das peças contemporâneas.

Os índios, convidados à inauguração da exposição, em junho de 2007, ficaram admirados e muito satisfeitos de (re)ver estes artefatos mais antigos e bem conservados. O Museu do Índio também possui uma coleção de armas de pesca; estas, até hoje não mudaram, são os mesmos artefatos confeccionados com madeira, taboca, fio de curuá e ferro batido. Em 2008, como em 1940-50, as mesmas formas, o mesmo uso cotidiano. Por outro lado, comparando os típicos chapéus Palikur, se antigamente o cobre-nuca de plaquetas de buriti era sempre ornamentado com marcas geométricas, hoje os índios pintam desenhos mais figurativos com temas míticos ou da vida cotidiana, ou ainda capas de revistas ou DVDs.

Sabemos que há uma coleção Palikur na Europa, mas não a consultamos. São peças recolhidas por Curt Nimuendajú em 1926, quando pesquisou na região. Estão documentadas graças à monografia deste antropólogo. Há também uma pequena coleção no Museu Paraense Emilio Goeldi, pouco expressiva e pouco documentada, mas com algumas cerâmicas Galibi-Kali’na, artesanias que não mais realizam, trazidas pelo antropólogo Exedito Arnaud na década de 1960. Os índios reconheceram que as peças tinham sido elaboradas pela mãe do velho chefe atual, assim como algumas vestimentas.

A primeira coleção mais sistemática e documentada, doada ao MAE - USP foi aquela

realizada por mim e Artionka Capiberibe, entre os Palikur, Karipuna e Galibi-Marworno na década de 1990. Os índios faziam poucos artefatos para a venda, principalmente colares, mas usavam cuias decoradas, faziam cestaria, especialmente para o tratamento da mandioca, assim como raladores e esculturas para as festas do Turé – mastros e bancos –, além de instrumentos musicais.

Esta coleção de 260 peças não foi pensada a priori, mas acompanha as pesquisas de campo que se iniciaram em 1990 na região, por parte de pesquisadores da USP. Há uma boa representação de todas as categorias artesanais, peças bem documentadas, mas do ponto de vista estético deixa a desejar. Ainda não havia sido iniciado o projeto de resgate cultural e nem toda a pesquisa sobre as marcas nos mais diferentes suportes. Sendo assim, ela é um marco histórico, a primeira coleção que acompanha o início das pesquisas entre os Povos Indígenas do Oiapoque, segundo um viés teórico que valoriza a história, os processos e reconhece a heterogeneidade das manifestações culturais na região. Esta coleção se insere entre uma mais antiga, a do Museu do Índio e as duas coleções seguintes, já frutos dos projetos de valorização cultural nas aldeias, das pesquisas sobre cosmologia, xamanismo, cultura imaterial e patrimônio cultural indígena, com a formação de pesquisadores indígenas, assim como da construção do Museu Kuahí.

A coleção do Museu é formada por mais de 300 peças, encomendadas, representando todos os artefatos mais expressivos de uso cotidiano e ritual e também peças fabricadas para o comércio.

Em suma, tanto para o acervo do Museu Kuahí como para a exposição “A Presença do Invisível”, no Museu do Índio, foram produzidas duas grandes coleções de artefatos etnográficos de altíssima qualidade, fato que surpreendeu a todos, inclusive aos próprios

índios. Quando as coleções recolhidas nas aldeias dos diferentes rios chegaram ao Museu Kuahí e foram armazenadas em duas salas, a espera de seu destino, o conjunto causou impacto. Alguns índios disseram que nunca haviam visto certos artefatos, não os conheciam. Outros não se cansavam de perguntar e tirar fotos. De fato, não sabiam que tudo isso ainda existia e poderia ter algum valor em outros contextos. Os artefatos recolhidos sob forma de coleção representaram algo novo para eles. Especialmente a coleção para a exposição do Rio, acompanhada de documentação, fotografias, vídeos, site, design museográfico apurado e participação dos índios foi um evento muito importante para dar visibilidade aos Povos Indígenas do Baixo Oiapoque, realçando sua identidade diferenciada. O Museu Kuahí e especialmente as atividades e conhecimentos a ele ligadas ganharam sentido em um contexto cultural mais amplo.

Há ainda uma outra pequena coleção, resultado do projeto de Resgate Cultural APIO / PDPI – MMA. Enquanto os velhos repassavam seus conhecimentos aos mais jovens, os artefatos produzidos eram levados à sede da APIO e guardados em uma sala. São peças valiosas, muitas delas experimentais e testemunhas de todo um esforço de transmissão de saberes entre gerações. Fazem parte do acervo peças bem antigas que não eram mais fabricadas, mas também inovações, tanto na forma como na decoração. Esta coleção foi, em 2007, incluída no acervo do Museu Kuahí, mas como coleção específica e separada, testemunha deste trabalho de resgate.

Um outro aspecto interessante com relação ao Museu é que a demora em implementá-lo fez com que os índios se apropriassem dele, inclusive pedindo insistentemente ao governo que o inaugurasse. O Museu lhes aparece, assim, como mais uma conquista do movimento indígena. Como

conseqüência deste processo, o Kuahí hoje é considerado como mais uma instituição indígena na região, tal como as outras associações indígenas ou a FUNAI (também comandada pelos índios), isto é, um sujeito político no contexto institucional indígena da região, com poder de representação. Por outro lado, muitos eventos da cidade de Oiapoque acontecem no Museu, pelo espaço de qualidade que ele oferece, o que também prestigia os índios no meio urbano e municipal.

Uma última questão a ser considerada diz respeito à documentação. Há uma discussão com os índios sobre os documentos que devem compor os arquivos confidenciais, apenas acessíveis aos indígenas sob a orientação do Conselho de Apoio Indígena ao Museu Kuahí, e o que é acessível ao público. Isto é, o Museu levanta uma série de discussões muito atuais, sobre propriedade intelectual e maneiras de documentar e divulgar a cultura indígena, não de maneira abstrata, mas bem concreta.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASTRO, Esther de. “O Museu dos Povos Indígenas do Oiapoque: um lugar de produção, conservação e divulgação da cultura”. In: Aracy Lopes da Silva e Mariana Ferreira (orgs). *Práticas Pedagógicas na Escola Indígena*. São Paulo: Global Editora, 2001.

GALLOIS, Dominique T. (org). *Patrimônio Cultural Imaterial e Povos Indígenas*. São Paulo: Iepé, 2006.

NIMUENDAJÚ, Curt. *Os índios Palikur e seus vizinhos*. Manuscrito traduzido por Tekla Hartmann do original “Die Palikur Indianer und ihre Nachbarn”. NHII/USP mimeo, 1926.

PAES, Francisco S. *Curipi*. Vídeo de 27 min. São Paulo: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia – LISA / FFLCH – USP, 2001.

TASSINARI, Antonella M. I. *No Bom da Festa: o processo de construção cultural das famílias Karipuna do Amapá*. São Paulo: Edusp, 2003.

VIDAL, Lux B. “O modelo e a marca, ou o estilo dos ‘misturados’: cosmologia, história e estética entre os Povos Indígenas do Uaçá”. *Revista de Antropologia*, 42 (1/2), 1999.

VIDAL, Lux B. “O ralador de mandioca: Povos Indígenas do Uaçá, Oiapoque, Estado do Amapá”. In: Joaquim Pais de Brito (coord.). *Os Índios, Nós*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 2000b.

VIDAL, Lux B. *A Cobra Grande: uma introdução à cosmologia dos Povos Indígenas do*

*Uaçá e Baixo Oiapoque – Amapá*. Publicação avulsa nº 1. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2007.

VIDAL, Lux B. *Povos Indígenas do Baixo Oiapoque – o encontro das águas, o encruzo dos saberes e a arte de viver*. São Paulo/Rio de Janeiro: Iepé/Museu do Índio, 2007b.

## NOTA

<sup>1</sup> KuaHí - pronuncia-se “kuarí” - é o nome dado ao Museu pelos índios. É um pequeno peixe da região e o nome de um padrão gráfico muito utilizado na decoração de objetos.



# Memória e Movimentos Sociais: o caso da Maré

■ CLÁUDIA ROSE RIBEIRO DA SILVA

A gente lutou pra conseguir água, luz, esgoto, asfalto. Hoje a gente tem uma comunidade bonita, com vários postos de saúde e escolas... Só faltava mesmo o Museu da Maré!

(Sr. Clóvis, liderança comunitária da Maré)

Esta foi uma das muitas intervenções feitas por lideranças comunitárias, moradores e representantes das instituições públicas e ongs da Maré, durante uma reunião que tinha como objetivo organizar a cerimônia de inauguração do Museu, que ocorreu no dia 08 de maio de 2006. O evento foi realizado na Casa de Cultura da Maré, juntamente com o lançamento nacional da 4ª Semana de Museus. A cerimônia contou com as presenças do ministro Gilberto Gil, membros do Ministério da Cultura e do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, além dos representantes de vários museus e Pontos de Cultura da cidade.

A criação do Museu foi amplamente divulgada na mídia. A imprensa saudou a iniciativa como pioneira, referindo-se ao Museu da Maré como o “primeiro museu em favelas”. Inúmeras matérias foram veiculadas na televisão, no rádio, nos jornais, revistas e internet. A inauguração do Museu não deixou, porém, de trazer polêmicas. O site Nomínimo abriu espaço para um debate sobre qual teria sido o primeiro museu a funcionar em uma favela, se o Museu da Maré ou o do Morro da Providência<sup>1</sup>. Aproveitando o debate, várias pessoas fizeram duras críticas à inauguração do Museu:

“Me diga: quem vai visitar esse museu, logo na Maré, tão dividida por facções?”

“Esse negócio de glamorizar favelas em vez de promover a sua extinção via remoções ou reurbanização levou o Rio à situação que se vê hoje”.

“Que lembranças terríveis são essas que as pessoas querem tanto guardar na memória?... Morar em palafitas, sem rede de esgoto e inúmeras dificuldades enfrentadas”.

Contrariando tais críticas, antes mesmo de completar 1 ano de existência, o Museu recebeu a Ordem do Mérito Cultural do Brasil e, ao completar 2 anos – sem contar com recursos que possibilitem investimento em divulgação, o Museu já recebeu mais de 12 mil visitas. Muitos dos visitantes expressam suas opiniões e percepções sobre o Museu em um livro de anotações, algumas das quais estão reproduzidas abaixo:

“Hoje foi a 1ª vez que visitei o museu: estava passando e resolvi entrar. Foi uma das melhores experiências que tive nos últimos anos. Incrível, não?! É bom saber que temos história, cultura, tradição, etc... Não somos números ou censo de pobreza; somos gente. Que bom que há quem saiba disso e nos faça lembrar, porque às vezes esquecemos. Obrigado”.

“Gostaria de dar os parabéns pelo museu. Gostei muito pela criatividade e pela realidade de tudo que eu vi aqui. Acho muito importante ter um lugar que fale tudo sobre a história do nosso bairro. Parabéns!”.

*“O museu é lindo! Parabéns pela iniciativa. O Rio de Janeiro precisa conhecer esse Museu”.*

“Adorei saber que todo o trabalho que meu pai teve em prol da comunidade foi reconhecido, com lembranças boas de uma época que não volta mais. Espero que os jovens de hoje saibam dar o valor merecido a todos que juntos lutaram por um bairro melhor e queiram crescer mais”.

“O Museu carrega o potencial para a transformação social”.

“É por iniciativas como essa que todos devem continuar tentando construir um mundo melhor. Parabéns e obrigada”.

“Eu achei muito criativa e excelente a nossa história, pois assim as pessoas do futuro poderão ver o quanto nós, cidadãos, trabalhamos para conquistar o que queremos”.

Estes depoimentos expressam o impacto do Museu sobre os moradores da Maré e de outros lugares da cidade do Rio de Janeiro e do Brasil, revelando que tal iniciativa possui uma linguagem local e universal, fruto do diálogo entre os diferentes agentes sociais que constituem o Museu e garantem sua pluralidade.

## O LUGAR

O Museu está localizado na Casa de Cultura da Maré, espaço cedido em comodato pela empresa Terminal 1 de Navegação ao Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM), ong responsável pela gestão do Museu. Há mais de dez anos fechado, o espaço era uma oficina de reparos de peças



navais localizada na Avenida Guilherme Maxwell, antigo caminho para o Porto de Inhaúma, lugar ainda vivo na memória dos moradores da Maré.

Esta região – transformada em bairro pelo poder público municipal - compreende um conjunto de 15 localidades onde moram cerca de 132 mil pessoas<sup>2</sup>. A Maré está localizada entre importantes vias expressas que cortam a cidade do Rio de Janeiro: a Avenida Brasil, a Linha Vermelha e a Linha Amarela. Das 15 localidades que foram reunidas sob a designação de bairro, 12 estão situadas na área conhecida como *Favela da Maré*. Esta área se estende paralelamente à pista de subida da Avenida Brasil (sentido Zona Oeste da cidade), desde a FIOCRUZ (antigo prédio do Ministério da Saúde), até a altura da entrada para o Aeroporto Internacional do Galeão.

A região da Maré, assim chamada por causa dos mangues e praias que dominavam sua paisagem, foi sendo ocupada desde o período colonial, quando exerceu preponderante papel econômico, seja por nela existirem dois portos<sup>3</sup> por onde se escoava a produção das fazendas locais, seja por ter alimentado com seus mangues, os engenhos de cana-de-açúcar e as olarias que ali se instalaram.

Com a criação das estradas de ferro, no final do século XIX, a região entrou em declínio, pois a atividade econômica, antes situada em torno dos portos, voltou-se para os centros comerciais que se formaram junto às estações da linha da Leopoldina Railway<sup>4</sup>.

Na década de 1940, com a abertura da Avenida Brasil, a região conheceu novo e paulatino desenvolvimento, devido à implantação de um cinturão industrial às margens da avenida que, somado ao isolamento dos terrenos na orla da Baía de Guanabara e à facilidade de acesso a tais áreas, criou condições bastante favoráveis para o crescimento de sua ocupação.

Desde sua inauguração em 1946, a Avenida Brasil passou a ser parte inseparável da fisionomia da região, facilitando a migração, o acesso dos moradores aos locais de trabalho, e a chegada do material necessário aos aterros e à construção das casas.

A ocupação da região atingiu seu auge na década de 1970, tendo se espalhado sobre as águas da Baía de Guanabara, como um impressionante aglomerado de habitações construídas sobre palafitas. Na década de 1980, por meio do chamado Projeto Rio<sup>5</sup>, houve a erradicação desse tipo de habitação. Foram realizados grandes aterros e construídos conjuntos habitacionais na região para o reassentamento das famílias removidas das áreas palafitadas.

Na década de 1990, a Maré foi objeto de outro processo de reassentamento promovido pela Prefeitura<sup>6</sup>, principalmente de populações desabrigadas e moradores de áreas de encostas e margens de rios, consideradas de risco. No mesmo período, ocorreu o fortalecimento do chamado “poder paralelo”. Organizado em facções criminosas rivais, o tráfico de drogas passou a dificultar, no cotidiano, o processo de integração das localidades.

Durante a primeira gestão do Prefeito César Maia, foi criado o bairro da Maré por meio da Lei Municipal nº 2.119 de 19 de janeiro de 1994, publicada em Diário Oficial de 24 de janeiro do mesmo ano. Tendo sido alvo de inúmeros projetos governamentais e de acordo com diversos interesses políticos, a Maré, até então considerada como favela, passou a ser tratada pelo poder público como uma área totalmente urbanizada, condição esta que viabilizou a criação do bairro. Mas, desde sua origem, a existência do bairro da Maré não foi reconhecida pela maioria dos moradores, que prefere se identificar com os bairros vizinhos à região: Bonsucesso, Manguinhos, Ramos ou Penha.

É evidente que os diferentes processos de ocupação das 15 localidades, a violência e as inúmeras modificações operadas pelo poder público na geografia da região, são fatores que geraram obstáculos à constituição do bairro da Maré enquanto um “lugar de memória” (NORA, 1993), onde as diferentes identidades e as inúmeras memórias dos moradores pudessem encontrar um ancoradouro. No entanto, esses fatores também podem ser percebidos, ainda que em graus diversos, na maioria das regiões da cidade tradicionalmente reconhecidas como bairros, o que não impediu a seus moradores desenvolver uma identidade com o lugar.

Mas, ao contrário desses outros lugares, concebidos como partes integrantes da cidade, o bairro da Maré foi criado a partir da favela, espaço historicamente associado a tudo o que se opõe à vida urbana. A subjetividade, as memórias e o cotidiano dos moradores da região são marcados por esse estigma, que também permanece profundamente arraigado nas pessoas que vivem nesta cidade.

### **O CEASM E A CONSTRUÇÃO DO PROJETO POLÍTICO DE BAIRRO**

Na contramão das representações dominantes sobre as favelas, podemos encontrar na Maré algumas organizações não governamentais que formularam um discurso de valorização do lugar. Uma dessas ongs é o CEASM, que atua de forma consciente no sentido de constituir uma memória coletiva em torno do bairro.

Segundo Pandolfi e Grynszpan (2003), o CEASM é uma das ONGs mais importantes que atuam na região, destacando-se o fato da instituição ter sido criada por moradores e ex-moradores locais que, tendo alcançado formação universitária e estabilidade profissional, continuaram atuando em movimentos coletivos na Maré.

Oriundos de movimentos sociais, da pastoral da Igreja Católica e de outros espaços de militância, como associação de moradores e partido político, os fundadores do CEASM desenvolveram uma forte identidade com a Maré, o que contribuiu para fazer da ong uma experiência singular.

O CEASM desenvolve projetos, cujas ações divulgam claramente a idéia de bairro. Um desses projetos é a *Rede Memória da Maré*, que objetiva preservar a história local e contribuir para a criação do sentido de pertencimento dos moradores ao bairro.

A origem deste projeto é anterior à fundação do próprio CEASM. Em 1989, um grupo de jovens, moradores da Maré, desenvolveram um projeto chamado *TV Maré*, que se constituiu em uma das primeiras experiências de TV comunitária do estado do Rio de Janeiro. A iniciativa previa a gravação de imagens do cotidiano, eventos, festas e outros fatos que pudessem despertar o interesse da comunidade. Todo material produzido era exibido pelas ruas e praças, em aparelho de televisão ou telão, em eventos que chegavam a reunir até 200 pessoas.

Dessa experiência inicial surgiu a idéia da produção de um vídeo que contasse a história das comunidades da Maré. Com esse objetivo foi traçado um pré-roteiro, que previa a apresentação da história do lugar, contendo informações que iam desde o período colonial até os dias atuais. Os agentes envolvidos no projeto, interessados então, em produzir um vídeo amador que narrasse a história do local onde viviam, acabaram por descobrir, através de pesquisas realizadas de forma empírica e estimuladas pela curiosidade, aspectos muito interessantes da região. Tal experiência acabou por constituir ao longo de várias entrevistas realizadas, um importante acervo documental sobre a história da Maré e da própria cidade. Com o fim do projeto em 1995, os integrantes da TV Maré,

conscientes da importância do material que tinham produzido, mas sem condições materiais de organizá-lo e disponibilizá-lo à comunidade, resolveram manter tudo guardado.

Em 1997, alguns dos ex-integrantes da TV Maré participaram da fundação do CEASM, retomando de imediato a idéia de trabalhar a questão da memória dos moradores, ao mesmo tempo que iniciaram um processo de recuperação, organização e conservação do material produzido anteriormente, considerando inclusive a possibilidade de sua ampliação, transformando-o em embrião da montagem de um acervo sistematizado, que o novo grupo resolveu chamar de Rede Memória da Maré.

De acordo com as justificativas apresentadas nos projetos redigidos pela instituição – como por exemplo, a Rede Memória -, o CEASM foi criado com a missão de promover ações qualitativas, integradas e de longo prazo no espaço local, objetivando melhorar a qualidade de vida dos moradores da Maré e contribuir para a superação das representações estereotipadas da favela que orientam a opinião pública em geral e, em particular, a opinião pública carioca.

A instituição trabalha a partir do uso da metodologia de criação de redes sociopedagógicas, que visam articular grupos sociais comprometidos com a participação cidadã (GOHN, 2007), contribuindo para a criação de políticas públicas que melhorem qualitativamente a vida dos moradores da Maré e da cidade.

Para desenvolver esse conjunto de projetos, o CEASM estabeleceu diversas parcerias com instituições públicas e privadas, como por exemplo, a empresa White Martins; os institutos Votorantim, C&A e Unibanco; INFRAERO, FIOCRUZ, UFRJ, UFF, UNIRIO; Secretaria de Assistência Social e Direitos Humanos do Estado do Rio de Janeiro, Secreta-

ria Municipal de Educação, Departamento de Museus e Centros Culturais do IPHAN, Ministério da Cultura; algumas associações de moradores, escolas públicas e ONGS locais.

A ONG iniciou sua atuação em 1997, a partir do projeto *Pré-Vestibular Comunitário da Maré*. As duas turmas que se formaram, com 70 alunos cada, ocuparam salas na Paróquia Nossa Senhora dos Navegantes, na época, a única paróquia católica local. O padre cedeu o espaço da igreja ao CEASM, enquanto as obras eram realizadas em sua sede, prédio cedido em comodato pela diretoria da associação do Morro do Timbau.

Em parceria com a empresa Terminal 1 de Transporte Marítimo, o CEASM abriu um novo núcleo no Morro do Timbau. Inaugurada em 2003, a Casa de Cultura da Maré – assim chamada pelos participantes da ONG – é um espaço dedicado aos projetos culturais desenvolvidos pela instituição.

Os agentes sociais do CEASM formularam ao longo dos 11 anos de existência da ong, a proposta política de invenção do bairro da Maré. De acordo com Hobsbawm (1997), o êxito das invenções depende de sua transmissão clara, de forma que o público possa entendê-la de imediato. Nesse sentido, é possível perceber que o CEASM desenvolveu vários projetos que, em suas ações divulgam a idéia de bairro.

Um desses projetos, como já foi dito, é a Rede Memória, que obteve reconhecimento nacional em 2005, ao receber o Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, oferecido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Tal premiação é conferida a pessoas ou instituições que desenvolvem ações de preservação do patrimônio cultural brasileiro. O IPHAN selecionou sete iniciativas em todo o Brasil, tendo sido a Rede Memória premiada na categoria de *salvaguarda de bens de natureza imaterial*.

Esse trabalho de preservação do patrimônio imaterial da Maré valoriza a história local, sistematizada em um texto ilustrado de 83 páginas, o *Histórico da Maré*. O texto foi escrito por Antônio Carlos Pinto Vieira, um dos fundadores do CEASM e coordenador da Rede Memória. Seu trabalho apresenta a história da região e sua relação com a dinâmica da formação da cidade. Ordenando numa seqüência cronológica os processos históricos ocorridos na região e na cidade, desde o período colonial até o final da década de 1990, Vieira escreve a primeira versão da história da Maré e, principalmente, cria uma identidade comum entre as diversas localidades que se formaram ao longo da Avenida Brasil, a partir da década de 1940.

Vieira afirma que a localidade mais antiga da região é o Morro do Timbau e, numa narrativa mítica, apresenta a história de dona Orozina, conferindo àquela que teria sido a primeira moradora do Morro do Timbau, o status de fundadora da Maré:

A ocupação da comunidade propriamente dita se dá a partir da chegada da primeira moradora, d. Orozina, que num passeio de final de semana se apaixonou pelo lugar, e recolhendo a madeira que a maré trazia, demarca uma área e constrói o primeiro barraco e assim nos é contada por Carlos Nélon: “[...] Havia ali uma praia, então limpa e agradável. Se chamava Praia de Inhaúma, embora o bairro do mesmo nome ficasse distante, no interior do tecido urbano. Foi ali, aliás, como resultado de um passeio de domingo à Praia de Inhaúma que os primeiros ocupantes se apaixonaram pelas características da localidade. Nada existia ali, exceto o matagal que, na linguagem do dia a dia significava que a região estava coberta de espessa vegetação. A praia estava coberta de pedaços de madeira trazidos pela **maré**, e que pareciam sugerir seu uso para alguma boa finalida-

de. E foi isto exatamente que uma mulher inteligente fez, ignorando os protestos de seu marido e começando a juntar pedaços de madeira, com o intuito de levantar um barraco naquele ponto deserto que parecia não ter interesse a ninguém. Este primeiro casal vinha do centro do Rio, onde vivia numa casa de cômodos, atrás da Estação da Central do Brasil. A mulher tinha acabado de chegar do interior de Minas Gerais e não conseguia viver sufocada no pequeno cômodo, ‘com chuva caindo em goteiras’. Ela escolheu um ponto seco, conveniente, numa pequena elevação próxima ao mar e levantou seu pequeno barraco com os materiais que a maré trazia de graça. Mais tarde ela se dedicou a plantar árvores frutíferas e uma horta e a cercar seu ‘território’. Ela conseguiu fazer tudo sem que qualquer pessoa a perturbasse. Mesmo assim, o casal estava bastante assustado, percebendo que eles estavam ocupando algo, sem autorização, que não lhes pertencia” (1998, p. 43-44, grifo do autor).

De acordo com Portelli (2002), um mito não é obrigatoriamente uma história inventada. Na verdade, o mito é “uma história que se torna significativa na medida em que amplia o significado de um acontecimento individual (factual ou não), transformando-o na formulação simbólica e narrativa das auto-representações partilhadas por uma cultura (p. 121). É justamente essa narrativa mítica sobre a origem da Maré que os agentes sociais do CEASM formularam a partir da história de dona Orozina, apresentada no histórico escrito por Vieira.

O Histórico da Maré compõe o acervo do arquivo documental criado pela Rede Memória com o objetivo de abrigar variadas fontes sobre a história local: fotografias, mapas, uma hemeroteca, documentos oficiais sobre a Maré, documentos particulares doa-

dos por moradores, monografias, teses etc. Não por um acaso, o arquivo foi batizado com o nome de dona Orozina.

Desde sua inauguração, em 27 de abril de 2002, várias pessoas já passaram pelo arquivo. Algumas, para conhecer; outras, para ver fotos antigas e “matar” a saudade do passado; e muitas, para pesquisar. Grande parte das pesquisas são realizadas por professores e alunos das escolas públicas locais e por participantes dos outros projetos do CEASM. Nos registros do arquivo consta um número considerável de consultas feitas por pesquisadores ligados a diversas instituições da cidade, tais como UNIRIO, CPDOC, UFRJ, FIOCRUZ e outras.

A equipe do arquivo é formada por jovens universitários, moradores da Maré, muitos dos quais fizeram o Curso Pré-Vestibular oferecido pelo CEASM. Atualmente, eles estão em universidades públicas, cursando faculdades de História, Geografia, Biblioteconomia, Arquivologia e Serviço Social. Esses jovens realizam um trabalho de pesquisa junto aos moradores locais para reproduzir os acervos pessoais sobre a história da Maré. Além disso, a equipe também desenvolve pesquisa em arquivos públicos e particulares do Rio de Janeiro.

Em consequência do trabalho desenvolvido, o arquivo abriga material variado sobre a história local, composto por fotografias, publicações, fitas de vídeo e áudio, jornais e mapas. O acervo está disponível à consulta de moradores, professores e alunos das escolas públicas do bairro e de pesquisadores das diversas instituições da cidade.

Grande parte do acervo do Arquivo Orozina Vieira é constituído por fotografias, que retratam variados aspectos da realidade local, e fotos do início do século XX, de autoria do conhecido fotógrafo Augusto Malta. Esse acervo iconográfico foi, em parte, re-

produzido e ampliado para compor várias exposições sobre a história da Maré.

As exposições são apresentadas em espaços públicos locais, como escolas e praças. Nos últimos anos, a Rede Memória vem realizando também exposições em outros lugares fora da Maré, como por exemplo, no Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB-RJ), Flamengo; no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UFRJ, Largo São Francisco; no Instituto de Educação da UFF, no Museu de Arte Contemporânea, e no Centro Cultural do Tribunal de Contas do Estado, em Niterói; e no Museu da República, Catete.

A Rede Memória também possui um grupo de contadores de histórias, cujo nome é *Maré de Histórias*. Esse grupo desenvolve um trabalho a partir das narrativas dos moradores, explorando o aspecto lúdico da história da Maré - as lendas e os *causos* narrados pelos mais velhos. Histórias como *O Ensapado de Cobra*, *O Porco com Cara de Gente*, *O Casamento na Palafita* e *A Figueira Mal Assombrada* fazem parte do repertório do grupo.

Outro projeto desenvolvido pela Rede Memória é a pesquisa de história oral. Este projeto tem o objetivo de preservar a história da Maré, através do registro dos depoimentos orais dos moradores mais antigos.

A Rede Memória é um dos instrumentos criados pelo CEASM para promover a divulgação do bairro, suas questões atuais e sua história. Dessa forma, o CEASM se apropria de uma criação político-administrativa do poder público e, numa outra perspectiva, inventa o bairro da Maré, dando-lhe uma origem histórica comum e valorizando o lugar e os atores sociais que o construíram.

A insistência do CEASM em utilizar a idéia de bairro para se referir e atuar na Maré, apesar da falta de identidade por parte da maioria dos moradores em relação a essa idéia, é

de relevante importância. O CEASM é uma ong que atua de dentro para fora. Partindo do local para o global, busca contribuir para transformar a Maré e a cidade. Para atingir seus objetivos, o CEASM se apropriou do bairro - instituído de cima para baixo, a partir de decreto municipal – de forma estratégica para trabalhar o sentido de pertencimento do morador ao local em que vive. Assim, a partir da invenção de um bairro, a ONG busca forjar uma nova cultura, que rompa com a visão simplista sobre o lugar.

No entanto, o trabalho de transformação dos olhares estigmatizantes sobre a Maré é um desafio constante que nem sempre é reconhecido, podendo ser apreendido e deturpado por interpretações preconceituosas, como a que segue:

O BNDES financiou, a Prefeitura deu apoio e a ONG CEASM está realizando o que parece ser o mais sério levantamento realizado em favelas do Rio. Até porque o pessoal dessa ONG teve facilidade para entrar nos *barracos* já que seu núcleo é formado por universitários oriundos da Favela da Maré – que hoje, como marco inicial de suas desventuras, nem favela mais se chama. *Pespegaram-lhe* o pomposo nome de “Complexo” [...] Na Maré, são 38.083 *barracos*, contabilizados pela ONG CEASM, que já contou efetivamente 102.828 habitantes [...] Nesses *barracos*, só *miséria e doença, analfabetismo e violência*, a revelar uma única coisa: *a solução do caso das favelas é não haver mais favelas* [...] (Jornal do Brasil, 2000 apud ESTEVES, 2004, p. 33, grifo nosso)<sup>7</sup>.

Nesta notícia sobre o censo que o CEASM realizou no ano de 2000, muito mais do que o total desconhecimento por parte do jornalista sobre a realidade da Maré, é possível perceber uma visão homogeneizante dos

meios de comunicação que reduz a complexidade das favelas a uma cultura específica e diferente, contribuindo para reforçar o estereótipo desses espaços, enquanto lugares da pobreza e da violência.

A opção do CEASM de se apropriar da criação do poder público, é assim analisada por Antônio Carlos, fundador da ONG e autor do texto sobre a história da Maré:

O projeto não é do CEASM, acho que o CEASM encampou essa proposta porque ela é uma realidade que vai aos poucos se conformando... E fez com tanta competência que parece mesmo ser um projeto do CEASM. A gente não pode esquecer que antes do CEASM ocorreram vários movimentos na Maré nesse sentido. O Projeto Rio, com a ameaça da remoção e a proposta de intervenção gigantesca, forçou a união das associações locais, e propôs um tema que era comum a todas as comunidades. Em 1995, surgiu uma outra iniciativa que foi a UNIMAR (União das Associações de Moradores da Maré). Isso foi motivado pela criação do bairro Maré, em 1994, e a reaproximação das lideranças com o engenheiro Edgard Amaral, um dos principais articuladores do Projeto Rio. Mas, o projeto de bairro encontrou sua maior expressão no CEASM, que pauta todas as suas ações para o espaço geográfico do bairro Maré. A divulgação do Pré-Vestibular, por exemplo, é feita por meio de faixas e carro de som em todas as comunidades; os alunos matriculados também são de várias comunidades; o projeto da Memória desenvolveu um histórico falando da região como um todo, desde o período colonial, propondo uma memória coletiva da região, mas respeitando o específico das comunidades. O CEASM faz uma competente apropriação do projeto do bairro Maré e se tornou um dos seus principais agentes (Depoimento cedido em 18/04/2008).

## A CRIAÇÃO DO MUSEU DA MARÉ

Os narradores do CEASM têm clareza do seu papel de construtores de uma identidade coletiva dos moradores do bairro. Para tanto, desenvolveram instrumentos para alcançar seus objetivos, como bem descreve Antônio Carlos no depoimento acima. Um desses instrumentos foi o calendário elaborado pela Rede Memória em 2005. *Família Maré* - nome dado ao calendário - apresentou a cada mês uma foto do acervo pessoal de alguns moradores e seus depoimentos.

Inspirados pela experiência positiva do calendário e pelas várias exposições fotográficas realizadas, principalmente a exposição A Força da Maré no Museu da República - que contou com a utilização de objetos emprestados pelos moradores -, os participantes da Rede Memória estabeleceram uma parceria técnica com o Departamento de Museus de Centros Culturais (DEMU)/IPHAN para a implantação de um novo projeto: o Museu da Maré, que integra os Pontos de Cultura do Programa Cultura Viva/MINC.

Além de valorizar a história da região, o museu objetiva contribuir para ampliar a comunicação entre os diferentes patrimônios existentes na cidade, favorecendo o exercício da cidadania e a participação das comunidades no processo de apropriação do patrimônio cultural local e universal.

Numa cidade tão complexa como o Rio de Janeiro, estabelecer uma relação orgânica com a sociedade, respeitando sua diversidade cultural é, sem dúvida, um desafio permanente para os museus. Como criar pontes que favoreçam o diálogo entre as diferentes realidades sócio-culturais existentes nessa cidade? De que forma superar uma visão limitada de patrimônio e valorizar também a cultura material e imaterial produzida pelos subúrbios, comunidades populares e favelas? Um museu, seja ele qual for, deve encontrar

respostas para essas questões, sob pena de se afastar de seu objetivo principal que é servir à comunidade, que dele se apropria, e nele deve estar representada. Dessa forma, o Museu da Maré quer contribuir com o processo de alargamento da perspectiva do papel dos museus na realidade contemporânea.

O museu não é um lugar para se guardar objetos ou cultuar o passado. Ele é um lugar de vida. Se a vida pode ser medida pelos anos, dias e horas, nos relógios e calendários, no Museu da Maré ela é contada por tempos, onde nada está acabado, tudo é mutável. Passado, presente e futuro convivem nos tempos da água, da casa, da migração, do trabalho, da resistência, da feira, da festa, da fé, da criança, do cotidiano, do medo e do futuro. São 12 exposições temáticas, como 12 são as horas do relógio e os meses do ano.

As exposições buscam representar os tempos construídos a partir do lugar e da vida. Aqui os moradores tiveram que fazer seu chão. Fincaram as palafitas na água e sobre elas ergueram suas casas. O tempo era contado pelo fluxo e refluxo da maré. Redes ao mar, aterros, rola-rola, bicas d'água, tijolos, lajes, mutirão. Tudo isso faz parte do patrimônio construído por tantas pessoas ao longo do tempo.

Nesse lugar, onde muitos só enxergam a violência, nasce uma nova maneira de contar os tempos da cidade, a partir do diálogo, da troca e do respeito à diversidade cultural. O Museu da Maré é um convite à construção desse novo tempo.

Mário Chagas e Regina Abreu assim analisam a importância do Museu:

A experiência do Museu como ferramenta de comunicação e trabalho contribui para a luta contra o preconceito em relação aos museus – tradicionalmente considerados como dispositivos de interesse exclusi-

vo das elites econômicas – e também em relação às favelas – comumente tratadas como lugares de violência, de barbárie, de miséria e de desumanidade. A polêmica provocada pelo Museu da Maré sublinhou um fato que, mesmo sendo óbvio, frequentemente não é levado em conta, qual seja: o da favela como lugar de cultura, de memória, de poética, de trabalho, e não apenas como território privilegiado da bala perdida ou teatro de guerra onde policiais enfrentam bandidos e bandidos enfrentam policiais (2007, p. 133).

No centro do Museu, emergindo do Tempo da Água, surge um barraco em tamanho natural. É possível passar por entre as palafitas que o sustentam, olhar para cima e ver seu assoalho. Mas a experiência mais impactante ainda está por vir: entrar na casa e conhecer seu interior; imaginar como as pessoas podiam morar em um espaço tão pequeno que, ao mesmo tempo era sala, cozinha e quarto, razão de ser da existência de milhares de migrantes que foram chegando ao longo de várias décadas.

Por fora, as madeiras daquela construção simples têm vários tons de azul; por dentro, tudo é cor-de-rosa para receber e acolher os visitantes. Quem entra, se depara com um espaço muito bem arrumado, repleto de objetos que não dialogam apenas com quem morou em um barraco ou mora em favela. Os objetos têm vida, por isso eles interagem com o visitante, emocionam e aproximam memórias e patrimônios de diferentes tempos e lugares.

São objetos simples, que poderiam ter sido esquecidos: imagens de santos, rede, lâmparina, retratos de família, roupas, móveis; um painel com painéis muito bem areadas; um fogão da marca “Cosmopolita” e, sobre ele, um pente feito de ferro com cabo de madeira, chamado de “pente quente” ou pente de ferro.

Os objetos do Tempo da Casa não são caros, não são raros nem são expoentes de uma

cultura “superior”. Pelo contrário, eles negam a idéia de sua absolutização, pois são objetos muito simples do cotidiano dos moradores da Maré. No entanto, ao terem sido musealizados, tais objetos revelam plenamente a sua dimensão humana, que nos toca e emociona. No Museu, esses objetos são verdadeiros lugares de memória.

Pierre Nora afirma que lugares de memória são aqueles revestidos de simbolismo: “mesmo um lugar puramente funcional, como um manual de aula, testamento, uma associação de antigos combatentes, só entra na categoria se for objeto de um ritual” (p. 21). As inúmeras memórias existentes na Maré, relacionadas a lugares, fatos, pessoas e objetos, foram revestidas de simbolismo pelos agentes sociais que criaram o Museu, tendo como eixo central o barraco sobre palafitas, signo da miséria nacional durante décadas, e que hoje se transforma em espaço ritual de troca e encontro das diferentes memórias de pessoas de todos os lugares.

Para Antônio Carlos Vieira, a casa é um espaço de encontros e trocas, aflorando nos visitantes diversos sentimentos que são compartilhados e criam uma “comunidade de afetos”, que se contrapõe ao movimento de fragmentação e individualismo do mundo pós-moderno:

Se vivemos em um mundo dito pós-moderno, cujas principais marcas são a perda de eixos referenciais, o descarte do espaço concreto como espaço de encontro, a comunicação virtual, o individualismo e a fragmentação de identidades, temos nessa casa um manifesto não escrito, que vai em rota de colisão a este movimento. É uma casa de lembranças, que reúne os fragmentos, que valoriza o espaço local, suas vivências e experiências coletivas, que propõe uma memória projetada de acordo com as experiências de vida, tão diferentes, mas que estão ligadas por cer-



to fio condutor que perpassa essa memória. É um movimento de conexão, que extrai das diferentes experiências sentimentos comuns e permite o encontro surpreendente do que Halbwachs chama de “comunidade de afetos” (2007, p. 154).

## CONCLUINDO

Os agentes sociais que constroem o CEASM deram novo significado ao papel dos museus, que passam a ser também um recurso para a reflexão sobre a identidade e a importância do patrimônio cultural dos moradores das favelas, subúrbios, periferias e bairros populares.

O conceito de identidade trabalhado no Museu é um conceito estratégico e político. Não se trata de discutir somente quem são os moradores da Maré, mas, principalmente, como esses moradores são representados na cidade e como essa representação tem influenciado sua auto-imagem.

O Museu da Maré é uma proposta para a cidade pensar as identidades e as diferenças a partir de novas referências que fujam do lugar comum do imutável, do permanente, do natural e da normalidade. Ao mesmo tempo, o Museu faz um convite aos moradores para que assumam a militância contra a mesmice, os determinismos e os estigmas, deslocando os enquadramentos atuais da memória (POLLAK, 1989), que são sempre pautados por um processo de normalização da identidade.

Para Pollak, o trabalho de enquadramento é realizado por certos atores sociais que constroem uma memória oficial. No entanto, apesar da aparente harmonia, essa memória é sempre dinâmica e construída no conflito. É justamente a instabilidade desse processo que possibilita o trabalho de deslocamento da memória enquadrada.

Sem dúvida, o Museu é um importante instrumento usado pelos agentes sociais do CEASM, que trabalham para deslocar o enquadramento da memória dos moradores da Maré e da cidade do Rio de Janeiro, concebendo as diferenças e identidades enquanto produções sociais que envolvem diversas relações de poder.

Por meio de várias ações, os idealizadores do CEASM teimam em valorizar aquilo que é desprezado no geral pelos enquadradores das memórias oficiais: as lutas, o protagonismo, o patrimônio cultural dos moradores da Maré, e a importância da história desse lugar para a história de toda a cidade.

Dessa forma, o Museu imaginado por esses agentes como possibilidade de superação de uma identidade tida como normal - que gera o estigma contra a favela -, vai sendo por eles inventado, à medida que novos discursos são criados a partir da apropriação idéia de bairro e do diálogo entre a realidade local e global.

## BIBLIOGRAFIA:

*A Maré em Dados: Censo 2000 – Análise da 1ª fase.* Rio de Janeiro, CEASM, 2003.

ANDERSON, Benedict. *Nação e Consciência Nacional.* São Paulo, Ática, 1989.

CHAGAS, Mário; ABREU, Regina. “Museu da Maré: narrativas a favor da dignidade social”. In *MUSAS – Revista Brasileira de Museus e Museologia.* Rio de Janeiro, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Departamento de Museus e Centros Culturais, n.3, 2007. p. 130-152.

CHAGAS, Mário. “Memória política e política de memória”. In ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos.* Rio de Janeiro, DP&A, 2003.

\_\_\_\_\_. *Diversidade museal e movimentos sociais* (arquivo eletrônico cedido pelo autor). Rio de Janeiro, 2007.

GOHN, Maria da Glória. "Movimentos sociais na atualidade". In GOHN, Maria da Glória (org). *Movimentos sociais no início do século XXI: antigos e novos atores sociais*. Petrópolis, Vozes, 2007. p. 13-32.

HALL, Stuart. "Quem precisa de identidade". In *Identidade e diferença, a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis, Ed. Vozes, 2000. p. 103-133.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997.

JEUDY, Henri-Pierre. *Memórias do Social*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1990.

NORA, Pierre. "Entre memória e História: a problemática dos lugares". In *Projeto História*. São Paulo, Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História, Vol. 10, dez, 1993. p. 7-28.

PANDOLFI, Dulce; GRYNSPAN, Mário (orgs.). *A favela fala*. Rio de Janeiro, FGV, 2003.

POLLAK, Michael. "Memória, esquecimento, silêncio". In *Estudos Históricos*, n.3. Rio de Janeiro, 1989.

\_\_\_\_\_. "Memória e identidade social". In *Estudos Históricos*. Nº 10. Rio de Janeiro, 1992.

PORTELLI, Alessandro. "A Filosofia e os Fatos: Narração, Interpretação e Significado nas Memórias e nas Fontes Oraís". In *Tempo*. Rio de Janeiro, VI, nº 2, 1996.

SILVA, Cláudia Rose Ribeiro da. *Maré: a invenção de um bairro*. Dissertação de Mestrado, defendida em 2006, no Programa de Pós-graduação em História, Política e Bens Culturais da Fundação Getúlio Vargas.

SILVA, Tomaz Tadeu da. "A produção social da identidade e da diferença". In *Identidade e diferença, a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis, Ed. Vozes, 2000. p. 73-102.

VALLADARES, Lícia do Prado. "A Gênese da Favela Carioca. A produção anterior às ciências sociais". In *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, V. 15, nº 44, out., 2000. p. 5-34.

\_\_\_\_\_. *A invenção da favela: do mito de origem a favela.com*. Rio de Janeiro, ED. FGV, 2005.

VIEIRA, Antônio Carlos Pinto. *Histórico da Maré*. Rio de Janeiro, CEASM, 1998, mimeo.

\_\_\_\_\_. "Maré: casa e museu, lugar de memória". In *MUSAS – Revista Brasileira de Museus e Museologia*. Rio de Janeiro, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Departamento de Museus e Centros Culturais, n.3, 2007. p. 153-160.

## Notas

- <sup>1</sup> Sobre este tema, ver CHAGAS e ABREU (2007).
- <sup>2</sup> Essa população está distribuída pelas seguintes comunidades: Conjunto Esperança, Vila do João, Vila Pinheiros, Conjunto Pinheiros, Bento Ribeiro Dantas, Morro do Timbau, Baixa do Sapateiro, Parque Maré, Nova Maré, Nova Holanda, Rubens Vaz, Parque União, Roquete Pinto, Praia de Ramos, Marcílio Dias. Fonte: Censo Maré 2000/CEASM.
- <sup>3</sup> Portos de Inhaúma e de Maria Angu.
- <sup>5</sup> Projeto do Ministério do Interior lançado em 1979, e executado pelo Banco Nacional de Habitação (BNH). O Projeto Rio tinha como um de seus objetivos o saneamento da orla da Baía de Guanabara ocupada por palafitas.
- <sup>6</sup> Programa da Secretaria Municipal de Habitação Morar sem Risco (VIEIRA, 1998, p. 78).
- <sup>7</sup> André Esteves é jornalista e foi coordenador do projeto O Cidadão até 2005. Sua dissertação de mestrado é uma reflexão sobre a experiência que viveu no CEASM e na Maré.

# Memorial da Resistência: Perspectivas interdisciplinares de um Programa Museológico

■ MARIA CRISTINA OLIVEIRA BRUNO  
MARIA LUIZA TUCCI CARNEIRO  
GABRIELA AIDAR

## APRESENTAÇÃO

Este texto apresenta o projeto do *Memorial da Resistência*, que foi desenvolvido visando à remodelação do antigo Memorial da Liberdade, através da iniciativa da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, cuja implantação teve início em 10. de maio de 2008.

A sua elaboração, a partir de estimulante exercício interdisciplinar, aproximou o conhecimento já produzido e sistematizado relativo às pesquisas históricas das potencialidades programáticas inerentes aos estudos museológicos, permitindo a indicação de propostas conceituais e metodológicas para a respectiva remodelação, com vistas à expansão de sua perspectiva preservacionista e ampliação de seu potencial educativo-cultural. Trata-se de um projeto voltado para a musealização da memória da resistência e da repressão, a partir da apropriação de um segmento do antigo edifício sede do DEOPS/SP – Departamento Estadual de Ordem Política e Social do Estado de São Paulo, hoje ocupado pela Estação Pinacoteca.

Os estudos e as análises para a elaboração desta proposta giraram em torno de três segmentos, abaixo indicados:

- perspectiva histórica
- programa museológico
- proposição para ação educativa e cultural

A implantação e o desenvolvimento deste projeto contará com uma Comissão de orientação composta por representantes das Secretarias Estaduais de Cultura e da Justiça e Defesa da Cidadania, do Fórum Permanente dos Ex-Presos e Perseguidos Políticos do Estado de São Paulo, do Arquivo Público do Estado, da área acadêmica e da Pinacoteca do Estado que, por sua vez, atuará em consonância com as autoras da proposta e com a equipe técnica multiprofissional que terão a responsabilidade de assegurar a condução das linhas programáticas.

Os trabalhos que embasaram a concepção desta proposta apontaram, ainda, para a importância das conexões com outras experiências congêneres no Brasil e no exterior e para a necessidade de atenção constante com a continuidade sistemática das pesquisas históricas, com a atualização dos discursos museológicos, com a resignificação dos espaços da memória e, acima de tudo, para o não esmorecimento frente aos desafios educacionais relativos às questões que evidenciam os nossos traumas histórico-culturais.

Este texto apresenta as intenções das autoras, explicita as suas argumentações históricas direcionadas para a necessidade de remodelar a atual conjuntura museológica e registra as suas propostas metodológicas para a implementação de uma nova identidade institucional.

## 1 - UM CENTRO DE REFERÊNCIA DA MEMÓRIA POLÍTICA BRASILEIRA

### 1.1 Espaço da História e da Memória

Discutir estratégias de como conscientizar a população brasileira sobre o papel das instituições de controle do Estado Moderno é uma das múltiplas formas de lutarmos contra a repressão institucionalizada, vetor do exercício da cidadania e da democracia. Enquanto historiadores, museólogos e educadores, devemos estar atentos à capacidade que a intolerância e violência têm de retornar disfarçadas de modernidade, de se manter e de se propagar através de novos artifícios. E, toda vez que isto acontece, retrocedemos no árduo processo de democratização e reconhecimento dos Direitos Humanos. Enfim, nem todos têm conhecimentos dos fatos sob a perspectiva histórica; e nem todos têm conhecimento para dispor do certo ou do errado. É neste sentido – de investir contra a História Oficial e de romper com os silêncios propositais da História – que foi idealizada a remodelação do espaço do *Memorial da Liberdade*, sediado na Estação Pinacoteca, no Largo General Osório, nº 66, em São Paulo.

O prédio — que hoje abriga a Estação Pinacoteca — foi projetado pelo escritório de Ramos de Azevedo para ser o escritório central e armazém central da *E.F. Sorocabana* que ali funcionou entre 1914 e 1940. A partir desta data, abrigou a Delegacia Especializada de Explosivos, Armas e Munições vinculada ao DEOPS/SP e, no ano seguinte, as demais repartições dessa Polícia Política, órgão-símbolo da repressão institucionalizada no Brasil. Antes de ser transferido definitivamente para este prédio, o DEOPS – criado em 1924 para combater a subversão política

– teve outras sedes: à rua 7 de Abril, nº 81; rua dos Gusmões, nº 86, e rua Visconde de Rio Branco, nº 280.

A partir de 1940, o prédio abrigou também a Repartição Central de Polícia e a Chefatura de Polícia (Secretaria de Estado dos Negócios da Segurança Pública) que ali permaneceram até 1951. Em síntese: o DEOPS ocupou este espaço desde 1940 até o seu fechamento em 1983, marco do final da ditadura instituída com o golpe militar de 1964. Assim, a história deste espaço extrapola as imagens de “armazém” da Sorocabana e de “porão” da ditadura militar para alcançar uma dimensão ainda maior: a do controle do cidadão pelo Estado brasileiro, em tempos de república e em tempos ditatoriais.

Atentos aos processos de higienização da memória, não devemos perder de vista as múltiplas funções atribuídas a este prédio desde o início do século XX até os dias atuais. Não devemos ser coniventes com os restauros arquitetônicos implementados por políticas públicas interessadas em passar um verniz sobre o passado político do Brasil República ou das duas ditaduras, a de Getúlio Vargas e a Militar. Não podemos nos esquecer que, durante 69 anos, o DEOPS exerceu a função específica de controle político-social: vigiou a sociedade e puniu cidadãos acusados de “subversivos ou terroristas” por defenderem projetos alternativos daquele sustentado pelo Estado. Usou de práticas repressivas violentas, arbitrárias e ilegais como a tortura, cárcere privado, expulsão, deportação e a execução sumária.

Restaurado, o prédio mantém hoje seu partido arquitetônico com novas funções muito mais direcionadas à cultura do que à memória política. De forma muito tímida e surda, o *Memorial da Liberdade* rende suas homenagens aos presos mortos e desaparecidos durante a Ditadura Militar. Pouco se sabe sobre estes grupos e suas ações de resis-

tência, assim como pouco se conhece sobre os atos de repressão institucionalizada que, em nome da ordem pública e da segurança nacional, tiveram seu lugar na História. Enfim, o local carece de uma identidade política, apesar da preservação das celas que foram maquiadas para manter “as idéias fora de lugar”.

Assim, pretendemos—através deste projeto de reformulação do espaço *Memorial da Liberdade* – resgatar a identidade social e política do prédio da atual Estação Pinacoteca cuja história carece de referências históricas. Através de processos *museológicos e estratégias pedagógicas interativas* nos dispomos a criar condições para informar o visitante e formar cidadãos conscientes do seu passado. Nada nos impede de reconhecer que cada vítima tem um valor absoluto se considerado o grau de injustiça cometido contra ela pelo Estado controlador de idéias e repressor de ações cotidianas. Entendemos que dando a conhecer as histórias da repressão política e da resistência no Brasil contemporâneo estaremos instigando o diálogo para a produção de uma cultura mais tolerante.

O espaço estará também aberto para discutirmos estratégias de conscientização dos nossos jovens sobre o perigo da persistência de idéias autoritárias, legado das ditaduras varguista (1937-1945) e militar (1964-1983). Esta será uma das múltiplas formas de salvaguardamos nossas conquistas democráticas. Portanto, cabe a nós, através da educação formal e informal sensibilizar a população para algumas singularidades da nossa história política. Não podemos deixar que o mundo fique cego e que a memória se apague. E se isto acontece, o todo se converte em Nada. É quando retrocedemos aos escombros da ignorância numa espécie de “ensaio sobre a cegueira”, à moda do escritor José Saramago.

Rememorar os atos intolerantes nos coloca em estado de alerta contra uma possível

reprodução de certas circunstâncias históricas que, em diferentes momentos da história, culminaram com a exclusão contra minorias étnicas, religiosas e políticas, dentre outras. Mas é preciso lembrar sempre que existem parcelas da sociedade interessadas em silenciar ou então, em distorcer os fatos. Precisamos estar atentos a esta produção intencional de silêncios procurando compreender a razão do não-dito pois nem sempre o silêncio é sinônimo de “implícito” ou de “não querer lembrar”. O *não-dizer* está, na maioria das vezes, ligado à história e à ideologia. Portanto, certas ocorrências não devem ser interpretadas como meros acidentes de linguagem, e sim como um “ato de intenção”. Para tanto, os nossos jovens têm que estar instrumentalizados (além de serem sensibilizados) para perceber os silêncios e as deturpações impostas pela História Oficial. Aqui está o desafio do *Memorial da Resistência*: “quebrar” a corrente do silêncio ajudando a lembrar, sempre.

## 1.2 Vestígios da história da repressão e da resistência:

Ao ingressar no prédio da Estação Pinacoteca, raros são os visitantes que têm consciência do real significado daquele lugar. Imponente e majestosa, a arquitetura compõe com o conjunto histórico da Luz recentemente revitalizado. Entre a Sala São Paulo, o Museu da Língua Portuguesa e a Pinacoteca do Estado, a construção se apresenta muito mais como um signo de riqueza e poder econômico do que como espaço símbolo da repressão.

O cenário de sede do antigo DEOPS/SP foi, em grande parte, esvaziado de indícios que remetessem ao nosso passado político. A história da repressão, assim como a da resistência no Brasil contemporâneo, carecem de espaços-símbolos. Ao longo de seis déca-

das, milhares de pessoas foram seqüestradas, presas e torturadas e, dezenas delas, assassinadas em nome da Segurança Nacional. E, apesar do retorno do Estado de Direito, esta situação continua a incomodar o Estado que ainda reluta em abrir totalmente os arquivos secretos e a investir na recuperação dos anti-lugares.

No antigo *Memorial da Liberdade*, apenas quatro celas vazias guardam a clareza perversa em sua estrutura: quase sem luz, ocultam os seus antigos desígnios deixando de mostrar o grotesco e a exclusão premeditada pelo Estado. Se recuperadas na sua aparência, as celas e o “corredor de tomar sol” certamente poderão contribuir para a reconstituição do drama vivenciado pelos presos políticos, rotulados de subversivos da ordem. Ordem que era apenas aparente pois, no fundo, o edifício revela o cenário privilegiado da exclusão.

Enfim, cada uma das celas é um anti-lugar, uma referência permanente à memória dos mortos e desaparecidos políticos. Lapidadas pelo restauro, são fragmentos esgarçados da memória, memória perversa que guarda sussurros, gemidos. Nos andares superiores, desapareceram as salas majestosas e o mobiliário talhado por mestres do ofício para servir às autoridades da ordem. Os arquivos da Polícia Política – testemunhos dos atos da repressão e da resistência – foram transferidos para o Arquivo Público do Estado que, desde 1994, tem sob sua guarda cerca de 69 anos da nossa história política. Memória até então intocada, silenciada, guardada à sete chaves, em nome da ordem e da segurança nacional. Agora, em um outro contexto, os textos respiram o ar da liberdade. Outrora, indícios de crime político; hoje, testemunhos da História. Se sistematizado, este acervo pode retornar ao *Memorial* sob a forma de memória virtual associada à idéia de um centro de documentação e referências bibliográficas.

**1983-** Após extinção do DEOPS/SP, o acervo fica sob a guarda da Polícia Federal.

**1991-** Documentos são entregues à Secretaria de Estado da Cultura.

**1991-1994 -** Sob a guarda do Arquivo do Estado de São Paulo, o acervo foi disponibilizado para consulta à Comissão de Familiares de Mortos e Presos Desaparecidos.

**1994-** O governo do Estado libera os documentos para consulta pública mediante a assinatura de um termo de responsabilidade, iniciativa única e democrática do Estado de São Paulo.

### TRAJETÓRIA DO ACERVO: DEOPS

ACERVO DEOPS/SP [1924-1983]		
Séries Documentais	Fichas remissivas [c.]	Pastas
Prontuários	182.000	150.000
Dossiês	1.100.000	9.626
Ordem Social	115.000	2.312
Ordem Política	120.000	1.582
<b>Total</b>	<b>1.517.000</b>	<b>163.520</b>

## 2 - PROGRAMA MUSEOLÓGICO PARA O MEMORIAL

### 2.1 Conceito Gerador Museológico

O histórico sobre o DEOPS e a trajetória de ocupação do edifício em pauta indicam que este conceito gerador deve priorizar as seguintes características:

- evidenciar os vetores da memória, de uma instituição de controle do exercício da cidadania, a partir da musealização dos espaços da repressão e da resistência, como expressões do Estado Moderno;

- difundir a importância da preservação dos vestígios da memória, a partir da pesquisa, salvaguarda e comunicação das fontes e indicadores desta herança patrimonial;
- problematizar os distintos caminhos da memória da repressão e da resistência, enfatizando as estratégias de controle de um Estado Republicano e tendo como referência a ação do DEOPS no Estado de São Paulo, a partir dos seguintes segmentos:
  - memórias silenciadas / apagadas / destruídas / exiladas.
  - pesquisas sobre a construção da memória.
  - memória e herança patrimonial.
- atualizar as questões relativas à repressão e resistência para os dias atuais.

### 2.2 Estrutura e Metodologia de Trabalho para o Programa Museológico:

A implantação deste programa deve relacionar ações de salvaguarda e comunicação, a partir da articulação com frentes de pesquisa em desenvolvimento, da cooperação com projetos implementados pela Estação Pinacoteca e, mediante o diálogo com a Comissão de Orientação, em especial, com a participação do Fórum Permanente dos Ex-Presos e Perseguidos Políticos.

A estrutura para a configuração da nova dinâmica para o *Memorial* está ancorada na articulação de quatro vetores:

- a) Centro de Referência Documental;
- b) Exposição de Longa Duração;

c) Exposições Temporárias e

d) Ações Educativo-Culturais

O desenvolvimento desses vetores dependerá da reciprocidade das seguintes ações:

#### **Ações de Pesquisa:**

- conexão em rede com fontes documentais e orais e com os estudos sobre o DEOPS/SP, produzidos pelos pesquisadores do PROIN – Projeto Integrado Arquivo do Estado/Universidade de São Paulo e de outras instituições congêneres.

#### **Ações de Salvaguarda:**

- implantação de centro de referência bibliográfica e de outros produtos de divulgação ligados ao escopo temático do Memorial;
- preservação e recuperação referencial dos espaços de memória da sede do DEOPS e dos vestígios patrimoniais correspondentes às ações de controle, repressão e resistência;
- realização de inventário de bens patrimoniais, relativos ao enfoque central do projeto, preservados em instituições de memória.

#### **Ações de Comunicação:**

- manutenção de exposição de longa duração voltada para o histórico do edifício (lugar da memória) e para os respectivos desdobramentos de seu uso para o controle, repressão e resistência (vestígios e indicadores da memória);
- apresentação sistemática de mostras temporárias com argumentos extraí-

dos do roteiro temático de longa duração;

- realização de ações educativas, a partir da perspectiva da educação patrimonial, vinculadas às linhas programáticas em desenvolvimento na Estação Pinacoteca;
- implementação de projetos de difusão das pesquisas, articulados em torno de seminários e outros eventos, como também, da produção de recursos multimídias.

As estratégias relativas às três linhas de ações propostas serão implementadas simultaneamente, considerando que a compreensão sobre o perfil deste novo modelo museológico para o Memorial depende da reciprocidade entre o roteiro expositivo de longa duração, a ação educativa e o centro de referência patrimonial, pontuada pela realização de mostras temporárias e eventos de difusão científico-cultural.

### **2.3 Os Lugares da Memória: do edifício sede à diáspora patrimonial no estado de São Paulo:**

A partir de roteiro expositivo que deverá ocupar alguns espaços relativos à memória do DEOPS/SP, esta proposta sinaliza para outros lugares representativos da memória da repressão e da resistência no Estado de São Paulo. Da mesma forma, pretende nomear outros lugares importantes para a construção de uma rede de informações que favoreçam a construção da memória coletiva e individual. Sugestivas são as parcerias com instituições que preservam coleções e acervos relativos ao tema em pauta, assim como os contatos com cidadãos-testemunhos desta História. A sinalização e a divulgação de outros lugares e acervos têm a intenção de registrar a diáspora dos indicadores da memó-



ria e, ao mesmo tempo, ampliar as potencialidades educativas do Memorial.

## **2.4 A remodelação do espaço institucional: a ampliação das perspectivas de diálogo com o público e o cenário para a articulação das ações programáticas:**

A perspectiva de remodelação da antiga conjuntura institucional permitiu a elaboração de um novo discurso expositivo que se articula com o espaço destinado ao Centro de Referência e com a Sala de Exposições Temporárias. Esta sensível ampliação conta, ainda, com a organização de uma nova fachada para a nova identidade do *Memorial* e com a utilização do auditório para as atividades educativo-culturais.

As discussões para a concepção deste projeto de remodelação consideraram não só a necessidade de ampliação das áreas para a nova proposta do *Memorial*, mas como esta proposta se articulará com o funcionamento da Estação Pinacoteca. Dessa forma, a nova dinâmica prevista para o espaço do *Memorial* conta com a seguinte equação:

1) Acesso/Acolhimento : a abertura do diálogo com o visitante

1a jardim, área de convivência e espaços para intervenção artística a partir de projetos selecionados em concurso público:

1b - Mural: Tributo à Resistência

1c - Escultura: Tributo à Liberdade

1d – Arena de Protesto

2) Fachada de Identificação: a necessidade de uma nova identidade

2a – três painéis para apresentação de imagens da resistência e da repressão *expressivas* do acervo DEOPS/SP

3) Áreas de Entrada: a perspectiva sobre as redes de memória

3a - painel apresentando imagens sobre os diferentes usos do edifício, a saber: Armazém da Sorocabana, DEOPS e Estação Pinacoteca.

3b - painel apresentando textos e imagens relativos às estratégias de controle, repressão e resistência selecionados junto ao acervo DEOPS/SP (prontuários e dossiês).

3c - terminal para acessar informações sobre lugares da memória a serem identificados no Estado de São Paulo.

3d - catraca de controle de entrada do visitante ao *Memorial*: com atribuição de uma identidade virtual remissiva a um documento de preso político cuja história de vida estará registrada no verso deste cartão. Junto a esta ficha, será acrescentada a impressão digital do visitante coletada por meios eletrônicos, simultaneamente à sua passagem pela catraca

3e - painel com texto de apresentação sobre o Memorial.

4) Sala de Acesso e Dispersão: os exemplos dos recursos preservacionistas

4a - painel apresentando imagens da iconografia da repressão.

4b - vitrina parietal para apresentação de bibliografia referencial.

5) Centro de Referência: a valorização da pesquisa

5a – painel fotográfico com apresentação da sala de arquivo, desdobrado (tridimensionalmente) com o próprio arquivo, este sob a guarda do Arquivo Público do Estado.

5b – terminais eletrônicos para acesso aos Bancos de Dados – Inventário do Fundo DEOPS/SP organizado pelo PROIN – projeto Integrado Arquivo Público do Estado/ Universidade de São Paulo (site [www.proin.usp.br](http://www.proin.usp.br))

5c – escaninho para folhetos sobre o funcionamento do DEOPS/SP reprodução de jornais e folhetos confiscados, relatórios de investigação de crimes políticos, fichas de

qualificação de personalidades brasileiras (artistas, escritores, cineastas, professores, engenheiros) e de anônimos da história (operários, sapateiros, alfaiates, padeiros, estudantes, etc)

6) Celas: a preservação dos lugares da memória

6a - cela reconstituída

6b - cela dedicada à repressão (sons e imagens)

6c - cela dedicada à vivência na prisão (depoimentos)

6d - cela dedicada à resistência (imagens)

7) Corredor para tomar sol

7a - linha do tempo com iconografia da repressão e resistência

8) Instalação externa sobre a queima de livros: proposta de Rachel Rosalen

Vídeo – instalação sobre o “apagamento da memória”

A descrição acima apresentada que, neste texto, comparece apenas com suas indicações principais no que tange ao roteiro expositivo e à nomeação dos espaços, já está elaborada em relação às proposições expográficas e representará uma sensível ampliação das áreas expositivas, potencializando o diálogo com o visitante e a capacidade de extroversão do centro de referência documental.

### **3 - AÇÃO EDUCATIVA E CULTURAL: ARTICULAÇÕES ENTRE O MEMORIAL E A ESTAÇÃO PINACOTECA**

#### **3.1 Ação Educativa:**

A partir da proposta de remodelação do Memorial da Liberdade, o Núcleo de Ação Educativa da Pinacoteca delineou alguns pontos de trabalho preliminares, de acordo

com as linhas programáticas atualmente desenvolvidas pela instituição.

Salientamos a importância da presente proposta contar com um espaço para mostrar arte articuladas aos conteúdos do Memorial, como forma de criar conexões com as exposições e conteúdos da Estação Pinacoteca. Este aspecto contribuirá de maneira fundamental para a sinergia entre as ações educativas já desenvolvidas nas mostras da Estação, ampliando as possibilidades de trabalhos comuns e multidisciplinares.

#### **3.1.1 Processos formativos para educadores:**

Encontros de formação para professores do ensino formal e outros educadores para o uso qualificado dos conteúdos tratados pelas exposições em sua prática pedagógica. Estrutura dos encontros a ser definida em consonância às propostas museológicas.

#### **3.1.2 Material educativo impresso de apoio a educadores e público espontâneo:**

Produção de materiais de apoio à prática educativa em sala de aula acerca dos conteúdos tratados pela exposição de longa duração, com foco no Ensino Médio e na disciplina de História, com propostas interdisciplinares com as demais disciplinas. Este material será elaborado em consonância com as propostas museológicas. Produção de guia de auto-visita para a exposição de longa duração, voltado ao público espontâneo.

#### **3.1.3 Mediação presencial à exposição de longa duração:**

Esta ação, realizada por educadores selecionados e formados para oferecer visitas educativas a grupos na exposição, tendo como público-alvo grupos escolares (princi-

palmente focada em ciclo de ensino fundamental II, médio e superior), deve ser considerada com parcimônia.

Levando-se em conta as limitações de espaço e a natureza da ação, é fundamental que se considerem as condições necessárias para que se desenvolva, sendo a principal neste caso a criação de espaços que permitam a relação entre fluxo e qualidade a grupos de até 50 pessoas (divididos em dois grupos de até 25 pessoas cada, por educador) por horário de visita. Esta quantidade de visitantes escolares é considerada padrão em grupos em visita ao museu, dada a capacidade de transporte de ônibus. Isto implica no uso dos espaços expositivos (celas) e na necessidade da criação de outro espaço de acolhimento, contextualização e atividades aos grupos.

### **3.2 Ação Cultural:**

#### **3.2.1 Seminários Temáticos:**

Uma das vocações do *Memorial da Resistência* será a de oferecer um espaço para o debate e a reflexão acerca do nosso passado político, instigando programas interativos com a Estação Pinacoteca. Os seminários temáticos devem reunir especialistas nacionais e estrangeiros, cujas experiências diferenciadas e multidisciplinares possam oferecer padrões de interpretações contrastantes com um passado recente. Deverão estimular a consciência crítica de forma a exigir o pleno exercício do direito à história, à memória, à informação e à verdade, rompendo com o “segredo eterno” dos arquivos das ditaduras brasileiras.

Considerando-se o espaço-símbolo representado pelo Memorial, deve-se assegurar – como prática sistemática – a apresentação de amplos painéis sobre as práticas da repressão e as ações dos grupos de resistência durante regimes autoritários e militares, e até mesmo democráticos.

#### **3.2.2 Testemunhos e diálogos:**

Propomos um programa mensal de registro de depoimentos de ex-presos políticos, assim como de familiares de mortos e desaparecidos durante a ditadura militar com o objetivo de reconstituirmos a memória política brasileira através da técnica da História Oral. Esta atividade será aberta ao público e — além de instigar o debate e a reflexão — deverá gerar um conjunto de produtos como: a publicação de livros de memória, vídeos documentários e material audio-visual direcionado para as escolas, universidades, museus, arquivos históricos e centros de memórias.

#### **3.2.3 Lançamento de livros:**

Enquanto um centro de referência da História do Brasil Contemporâneo e da memória política brasileira, o Memorial e a Estação Pinacoteca estarão promovendo a publicação, lançamento e apresentação de livros que favoreçam o debate sobre a violação dos direitos humanos e o direito à memória.

#### **3.2.4 Festivais de Cinema:**

Caberá ao espaço Memorial da Liberdade exibir e propiciar o debate sobre o papel da censura durante os tempos de ditadura militar, além de colaborar para a preservação e divulgação do cinema político brasileiro. O próprio Fundo DEOPS/SP guarda registros significativos da ação punitiva do Estado brasileiro que, entre 1964-1983, amordaçou a produção cinematográfica brasileira. Raros foram aqueles que conseguiram levar às telas filmes que instigassem a reflexão política. Através de mostras cinematográficas poderá ser discutida a relação entre a política e a liberdade. Exibindo alguns dos filmes proibidos pelo regime militar, estaremos dando voz a uma parcela de excluídos, tolhidos no seu “fazer cinematográfico”; exibindo filmes produzidos após a abertura estaremos ofere-

cendo parâmetros comparativos para avaliarmos nossas conquistas democráticas e os legados do autoritarismo.

### 3.2.5 Exposições Temporárias:

A documentação arquivada junto ao Fundo DEOPS nos oferece múltiplas possibilidades para “desarquivar” a história política brasileira, até então restrita a alguns poucos pesquisadores. Múltiplas são as possibilidades temáticas, se levarmos em consideração que o DEOPS produziu uma verdadeira radiografia da sociedade brasileira. Através dos documentos confiscados temos condições, por exemplo, de reconstituir aspectos significativos da história do impresso revolucioná-

rio, dos caminhos percorridos pelos movimentos sociais (movimento negro, feminista, estudantil, operário, etc) e, em especial, de apresentar uma história de anônimos.

Além disso, a programação de exposições temporárias geradas pelo *Memorial* contará com mostras de artes visuais ligadas aos temas e conteúdos trabalhados no âmbito da exposição de longa duração e das ações culturais aqui apontadas. Com isto, garantimos não apenas o necessário diálogo entre o *Memorial* e a instituição que o abriga e é responsável por sua gestão – a Pinacoteca do Estado - como enriquecemos e ampliamos as abordagens e compreensões a respeito da memória política brasileira.

# Perfil dos Autores

## **Amanda Pinto da Fonseca Tojal**

Amanda Tojal é especialista em Museologia pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (1988), mestre em Artes (1999) e doutora em Ciência da Informação (2007) pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Atualmente é educadora e coordenadora do programa educativo para públicos especiais na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Publica livros, artigos em periódicos especializados e em anais de eventos. Atua na área de educação, com ênfase em educação especial.

## **Andrea Matos da Fonseca**

Andrea Fonseca é graduada em Pedagogia pela Universidade de São Paulo (2003), especialista em Estudos de Museus de Arte (2004) e Museologia (2005 - 2006). Atuou no Serviço de Atividades Educativas do Museu Paulista da Universidade de São Paulo entre os anos de 2002 a 2007 e, atualmente, é educadora no SESC-SP. Tem experiência na área de Educação não-formal, atuando principalmente nos seguintes temas: Museologia, Educação Inclusiva, Acessibilidade em museus e exposições, Ação cultural, Estudos de Público, Consumo cultural e Avaliação de exposições.

### **Cláudia Rose Ribeiro da Silva**

Cláudia Rose Ribeiro possui Licenciatura em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1991) e mestrado profissionalizante em Bens Culturais e Projetos Sociais pela Fundação Getúlio Vargas (2006). Tem experiência na área de História, com ênfase em História Política e Social, atuando principalmente nos seguintes temas: favela, memória e identidade. Atualmente, além de exercer o magistério na rede municipal de ensino, é diretora do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM), gestora da Casa de Cultura da Maré e coordenadora do Museu da Maré, no Rio de Janeiro.

### **Felipe Tirado Segura**

Felipe Tirado possui licenciatura em Psicologia pela Universidade Nacional Autónoma de México – UNAM, México (1974), mestrado em Psicologia Educativa pela Universidade de Leicester, Inglaterra (1981) e doutorado em um programa interinstitucional coordenado pela Universidade Autónoma de Aguascalientes (1997). Desde 1984, trabalha como pesquisador da Divisão de Investigação da FES Iztacala – UNAM, onde já publicou dezenas de trabalhos de pesquisa e de divulgação. Nessa mesma universidade, é professor titular do Programa de Investigação Psicoeducativa desde 1987. Também ministra cursos em universidades do exterior.

### **Gabriela Aidar**

É graduada em História pela USP (1996), especialista em Estudos de Museus de Arte pelo Museu de Arte Contemporânea (1998), e em Museologia pelo Museu de Arqueologia e Etnologia (2000), ambos da USP. Obteve o título de *Master of Arts in Museum Studies* pela Universidade de Leicester, na Inglaterra (2002). Em 2006, foi contemplada com o Prêmio Fundação Bunge Juventude na categoria Museologia.

Atuou como pesquisadora na Associação Nacional de História, no Ita-cultural e no Laboratório de Políticas Públicas da UERJ, na avaliação qualitativa do Programa Cultura Viva, do MinC. Foi assistente de curadoria da Coleção Brasileira da Fundação Estudar. Foi co-autora do projeto educativo da exposição “Vistas do Brasil, Coleção Brasileira/Fundação Estudar na Pinacoteca do Estado”, e coordenadora da ação educativa desta exposição. Foi consultora do projeto educativo *Centro-Periferia* da 27ª Bienal de São Paulo. Atualmente é coordenadora do Programa de Inclusão Sociocultural do Núcleo de Ação Educativa da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

### **Hugues de Varine-Bohan**

Hugues de Varine-Bohan foi diretor do Conselho Internacional dos Museus – ICOM, no qual organizou inúmeras reuniões relacionadas com a atualidade e o futuro dos museus. Atualmente, é consultor internacional sobre desenvolvimento local e também webmaster do site [www.interactions-online.com](http://www.interactions-online.com), voltado à divulgação de práticas e metodologias relacionadas ao desenvolvimento local e ao patrimônio cultural e natural das comunidades. Tem várias obras publicadas sobre o tema, dentre elas “O Tempo Social”, “L’initiative communautaire, recherche et expérimentation” e “Les racines du futur. Le patrimoine au service du développement local”. É um dos principais estudiosos do conceito de ecomuseu, com o qual desenvolve projetos há várias décadas e em vários países.

### **Isabel Victor**

Isabel Victor possui licenciatura em Sociologia (ISCTE, 1981), pós-graduação em Museologia Social, pela Universidade Autónoma Luís de Camões, em Lisboa (1992), mestrado em Museologia, pela Universidade

Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Lisboa (2004), onde atualmente é docente do mestrado e doutoranda em Museologia. É chefe da Divisão de Museus da Câmara Municipal de Setúbal e diretora do Museu do Trabalho Michel Giacometti.

### **Juan Carlos Rico Nieto**

Juan Carlos Rico é doutor em arquitetura pela Escola Técnica Superior de Arquitetura de Madrid e em Arte pela Faculdade de História da Universidade de Salamanca. É conservador de museus. Coordena uma equipe multidisciplinar de pesquisa em exposição e sua relação com o espaço, gerando diversas publicações. De acordo com os programas da União Européia, o ICOM (Conselho Internacional de Museus) e o ILAM (Instituto Latinoamericano de Museus), realiza cursos em diversas universidades européias e americanas, além das que é professor titular.

### **Kátia Regina Felipini Neves**

Kátia Felipini possui graduação em Museologia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia (1993) e especialização em Museologia pelo Curso de Especialização em Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (2002). É membro do Conselho Internacional de Museus (ICOM). Atualmente é consultora em Museologia e ministra cursos de Gestão em Museus. Atua principalmente nas seguintes áreas: diagnóstico para implantação e revitalização de instituições museológicas, programação museológica, gerenciamento de acervos e exposições.

### **Lux Boelitz Vidal**

Lux Vidal possui graduação em Artes pela Sarah Lawrence College (1951), mestrado em Ciência Social (Antropologia Social) pela Universidade de São Paulo (1972) e doutorado em Ciência Social (Antropologia Social)

pela Universidade de São Paulo (1973). Atualmente é Professora Doutora da Universidade de São Paulo, Assessora da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, Assessora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico e Professora Doutora da Comissão Pró Índio. Tem experiência na área de Antropologia, com ênfase em Teoria Antropológica. Atua principalmente nos seguintes temas: Brasil Central, grupo indígena.

### **Manuelina Maria Duarte Cândido**

Manuelina Duarte possui graduação em História pela Universidade Estadual do Ceará (1997), especialização em Museologia para Universidade de São Paulo (2000) e mestrado em Arqueologia pela Universidade de São Paulo (2004). Tem experiência nas áreas de História, Museologia e Arqueologia, atuando principalmente nos seguintes temas: museologia, preservação, patrimônio cultural, educação patrimonial e história dos museus. É membro do Conselho Internacional de Museus (ICOM), faz parte da atual gestão do Comitê Brasileiro do ICOM na qualidade de integrante do Conselho Consultivo. Tem livros e artigos publicados nas áreas mencionadas, atua como docente e como consultora. Atualmente é gestora do Museu da Imagem e do Som do Ceará (MIS-CE).

### **Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha**

Marcelo Cunha possui graduação em Museologia pela Universidade Federal da Bahia (1992), mestrado em Informação Estratégica pela Universidade Federal da Bahia (1999) e doutorado em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2006). Atualmente é Professor Adjunto da Universidade Federal da Bahia e professor convidado da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Atua principalmente nos seguintes temas: afro, arte, museologia, exposição, museus e acervos.

### **Maria Cristina Oliveira Bruno**

Cristina Bruno possui graduação em História pela Universidade Católica de Santos (1975), especialização em Museologia pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo (1980), mestrado em História Social pela Universidade de São Paulo (1984) e doutorado em Arqueologia pela Universidade de São Paulo (1995). Fez concurso de Livre-Docência em Museologia no MAE/USP (2001). Atualmente é docente - professora associada- ms5 e Vice-Diretora do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, onde coordenou as quatro edições do Curso de Especialização em Museologia (1999 - 2006). Nesta instituição, participa do Programa de Pós-Graduação em Arqueologia, ministra disciplinas optativas de graduação sobre Museologia e desenvolve pesquisas de comunicação museológica. É professora convidada da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Portugal, onde ministra seminários e orienta mestrados e doutoramentos no Centro de Estudos de Sociomuseologia. Tem experiência na área de Museologia, com ênfase para o Ensino e Projetos de Comunicação Museológica, atuando principalmente nos seguintes temas: museologia, museu, museologia brasileira e musealização da arqueologia . Presta consultorias a outras instituições para a elaboração de programas museológicos.

### **Maria Luiza Tucci Carneiro**

Historiadora, graduada em História pela Universidade de São Paulo, instituição onde também desenvolveu seus estudos de pós-graduação em História Social. Tanto no

Mestrado como no Doutorado, tem o racismo como objeto de estudo, ambos publicados no formato livro. Em 2001, apresentou à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, sua Tese de Livre Docência, intitulada "Cidadão do Mundo". Desde 1984, é docente do Departamento de História da USP. Coordena diversos projetos de pesquisa, dentre o PROIN- Projeto Integrado Arquivo Público do Estado/Universidade de São Paulo. É organizadora de diversas coletâneas, incluindo o Inventário DEOPS (Editora Humanitas, FFLCH/USP).

### **Mário de Souza Chagas**

Mário Chagas possui graduação em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (1979) e licenciatura em Ciências pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1980), mestrado em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (1997) e doutorado em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2003). Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, técnico nível III do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, membro do conselho consultivo da Universidade Comunitária Regional de Chapecó, professor convidado da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, em Lisboa. Tem experiência na área de Museologia, com ênfase em Memória Social, Instituições de Memória e Patrimônio Cultural, atuando principalmente nos seguintes temas: pensamento social brasileiro, museologia, museus, educação museal e gestão de patrimônio.